

ثمن العـدد

البحرين	دينار بحريني
دول مجلس التعاون	٥ دولارات أمريكية أو ما يعادلها
جمهورية مصر العربية	١ دولار أمريكي أو ما يعادله
الدول العربية الأخرى	٨ دولارات أمريكية أو ما يعادلها

قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة مرتين في السنة، ويدفع الاشتراك بالدينار البحريني أو ما يعادله ويرسل إلى

مجلة العلوم الإنسانية - كلية الآداب - جامعة البحرين - ص.ب: ٣٢٠٣٨

الرجاء اعتماد اشتراكي في المجلة ولمدة:

☐ سنة واحدة ☐ سنتين

للأفــــراد

البـحـريـن:	☐ سنة واحدة ٣ د.ب	☐ سنتان ٦د.ب
البلاد العربية:	☐ سنة واحدة ٥ د.ب	☐ سنتان: ١٠د.ب
الـدول الأخـرى:	☐ سنة واحدة ٧ د.ب	☐ سنتان ١٤ د.ب

للمؤسسات

البحرين والبلاد العـربـيـة:	☐ سنة واحدة ٤ د.ب	☐ سنتان ٨ د.ب
الـدول الأخـرى:	☐ سنة واحدة ٨ د.ب	☐ سنتان ١٦ د.ب

تدفع الاشتراكات إما بشيك لأمر مجلة العلوم الإنسانية كلية الآداب - جامعة البحرين على أحد المصارف البحرينية أو بتحويل مصرفي إلى حساب رقم (٨٨٥٠٠٨٠٢) لدى بنك البحرين الوطني

اسم المشترك وعنوانه

الاسم: .... المهنة: ....

العنوان: ....

مجلة العلوم الإنسانية
مجلة دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين

الهيئة الاستشارية



مؤتمر، أو ندوة وأنه لم ينشر ضمن أعمال المؤتمر، كما يشار إلى اسم أية جهة علمية، أو غير علمية، قامت بتمويل البحث، أو المساعدة على إعداده.

٤- يمنح الباحث نسختين من العدد الذي يتضمن بحثه بالإضافة إلى خمس (٥) مستلات من المادة، كما يمنح أصحاب المناقشات، والمراجعات والتقارير، وملخصات الرسائل الجامعية نسخة من العدد الذي يتضمن مشاركاتهم.

ثالثاً: المصادر والحواشي:

١- يشار إلى جميع المصادر بأرقام الحواشي التي تنشر في أواخر البحث، ويجب أن تعتمد الأصول العلمية المتعارفة في التوثيق والإشارة بحيث تتضمن: اسم المؤلف، وعنوان الكتاب، أو المقال، واسم الناشر، أو المجلة، ومكان النشر إذا كان كتاباً، وتاريخ النشر، والمجلد، والعدد، وأرقام الصفحات إذا كان مقالاً.

٢- يزود البحث بقائمة للمصادر منفصلة عن الحواشي، وفي حالة وجود مصادر أجنبية تضاف قائمة بها منفصلة عن قائمة المصادر العربية، ويراعى في إعدادها الترتيب الألفبائي لأسماء المؤلفين.

رابعاً: إجازة النشر:

يتم إبلاغ أصحاب المساهمات بتسلم المادة خلال أسبوعين من تاريخ التسلم، مع إخطارهم بقبولها للنشر، أو عدم القبول بعد عرضها (في حالة البحوث) على محكمين، تختارهم المجلة على نحو سري. أو بعد عرضها على هيئة التحرير (في حالة المساهمات الأخرى). وللمجلة أن تطلب إجراء تعديلات شكلية، أو شاملة على البحث قبل إجازته.

جميع الأفكار الواردة في المجلة تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة.

العنوان: مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب - جامعة البحرين.
ص. ب: ٣٢٠٣٨ مملكة البحرين.
هاتف: رئيس التحرير ١٧٤٣٨٤٢٩ ١٧ ـ ١٧٤٣٨٤٢٣ ١٧ - فاكس: ١٧٤٤٩٦٥٥ ١٧
البريد الإلكتروني: e-mail: hssj@admin.uob.bh
الموزع في البحرين والوطن العربي: مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع
ص. ب: ٣٢٣٢ - المنامة - مملكة البحرين
هاتف: ١٧٧٢٥١١١ ١٧ - فاكس: ١٧٧٢٣٧٦٣ ١٧



قواعد النشر بالمجلة

ترحب مجلة العلوم الإنسانية بنشر الأبحاث والدراسات العلمية المتخصصة ذات الصلة باللغويات، والأدب والنقد المقارن، والدراسات الفكرية والفلسفية، والاجتماع، والتاريخ، والجغرافيا والتربية وعلم النفس، والفنون والتراث الشعبي والإنثروبولوجيا، والآثار، وذلك وفقاً للقواعد الآتية:

أولاً: قواعد عامة:

١- تنشر المجلة الأبحاث والدراسات الأكاديمية الأصيلة، وتقبل للنشر فيها الأبحاث المكتوبة باللغة العربية، أو اللغة الإنجليزية التى لم يسبق نشرها، وفي حالة القبول يجب ألا تنشر المادة في أي دورية أخرى دون إذن كتابي من رئيس التحرير.

٢- تنشر المجلة الترجمات، والقراءات ومراجعات الكتب، والتقارير، والمتابعات العلمية حول المؤتمرات، والندوات، والنشاطات الأكاديمية المتصلة بحقول اختصاصها، كما ترحب بالمناقشات الموضوعية لما ينشر فيها، أو في غيرها من المجلات، والدوريات، ودوائر النشر العلمي.

٣- ترحب المجلة بنشر ما يصل إليها من ملخصات الرسائل الجامعية (التى تمت مناقشتها وإجازتها) في حقول العلوم الإنسانية شريطة أن يكون الملخص من إعداد صاحب الرسالة.

٤- يلتزم الباحث بإرسال ملخصين بالعربية والإنجليزية للبحوث والدراسات على ألا يزيد عدد كلمات كل منها على ٢٠٠ كلمة.

٥- ترسل البحوث مطبوعة على IBM text only مصححة بصورتها النهائية على Disk خاص يتضمن البحث، والخلاصة باللغتين العربية والإنجليزية. ويمكن إرسالها بصورة attache file إلى البريد الإلكتروني للمجلة.

٦- توجه جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة العلوم الإنسانية - جامعة البحرين
ص. ب: ٣٢٠٣٨ - فاكس: ١٧٤٤٩٦٢٠
هاتف: ١٧٤٣٨٤٢٩ - ١٧٤٣٨٤٢٣

ثانياً: الأبحاث:

١- يقدم الأصل مطبوعاً على الحاسوب على ألا تزيد عدد صفحات البحث على ٤٠ صفحة مطبوعة ومراجعة دقيقة، على أن ترقم الصفحات ترقيماً متسلسلاً بما في ذلك الجداول، والأشكال.

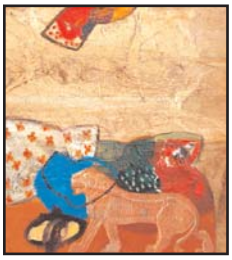
٢- تطبع الجداول، والصور، واللوحات على أوراق مستقلة، ويشار في أسفل الشكل إلى مصدره، أو مصادره، مع تحديد أماكن ظهورها في المتن.

٣- يذكر الباحث اسمه وجهة عمله على ورقة مستقلة، ويجب إرفاق نسخة من السيرة العلمية إذا كان الباحث يتعاون مع المجلة للمرة الأولى، وعليه أن يشير فيما إذا كان البحث قد قدم إلى

مجلة العلوم الإنسانية
مجلّة دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين
العدد 14 - صيف 2007

دراسة حالة لحكاية سندريلا في الخليج العربي

قراءات ومراجعات



المحتـــويــات

الأبحـــاث

المحـــور:

المـــرأة والنســـوية


مجلة العلوم الإنسانية
مجلة دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين
الأبحاث

الأبحاث





لوحة الغلاف

الفنان: عمر الراشد

فنان تشكيلي بحريني له العديد من المشاركات في معارض فردية ومشتركة، وحاصل على أكثر من جائزة فنية.

THE CONCEPT OFDEMOOCRACY IN THE ARAB THOUGHT:

ANALYTICAL VISION OF ABDEL-RAHMAN AL-KAWAKERY'S ATTITUDE (1259-1320H) / (1843-1902 D)

Dr. Adnan melhem

Abstract

In the nineteenth century, Arab scholars found themselves face to face with European civilization. This had an impact on them through culture and colonization, especially after Napoleon's campaign in Egypt (1213 AH corresponding to 1798 BC). Also through the scientific journeys the Arabs made to the West. Arabs' attitudes fluctuated between absolute rejection, absolute acceptance, and the planned borrowing from European civilization, which goes well with the real situation. The Arab enlightenment scholars adopted the last position and considered democracy a condition for renaissance in their societies.

Abdel-Rahman Al-Kawakbi (1259-1320 AH) corresponding to (1843-1902 BC), introduced the rational aspect in the enlightenment project. He joined it with religious, traditional and intellectual rule. Al-Kawakbi assigned to Arab scholars the mission of changing their situation and instilling democracy. He considered Arab scholars to be promoters of knowledge, rulers of nations and guardians of freedom and hope. Al-Kawakbi also considered democracy a form of Islamic «Shura». He called for establishing constitutional councils allowing members of society to vote for Rulers nominated by the people of Al-Hal and Al-Aqd.

Al-Kawakbi asserted that the aim of democracy is to prosper the nation, organize its affairs, free its individuals from fright, injustice and ignorance, and to achieve comprehensive renaissance. The rulers' responsibility was to elevate democracy-the essence of Islam- and to urge their people to defend their rights of establishing democratic systems. Equipping the masses with knowledge and faith combined with rebellion and armed revolution, were idealized as valuable methods.

According to Al-Kawakbi, scholars were divided in their attitudes toward democracy: inspired scholars were assigned the mission of instilling democracy and defending it. Other scholars believed that democracy contradicts Islam giving the people a role contrary to Islamic law.

مفهوم الديمقراطية في الفكر العربي:
رؤية تحليلية لموقف عبدالرحمن الكواكبي
(١٢٥٩-١٣٢٠هـ)-(١٨٤٣-١٩٠٢)

د. عدنان ملحم *

الملخص

وجد المثقفون العرب أنفسهم، في أواخر القرن التاسع عشر، وجهاً لوجه أمام الحضارة الأوروبية من خلال تأثيرها الثقافي - الاستعماري، خاصة بعد حملة نابليون على مصر عام (١٢١٣هـ/١٧٩٨م)، أو رحلاتهم العلمية إلى الغرب، أو قراءاتهم لتراثه. وقد تعددت مواقفهم من التحدي الجديد بين الرفض المطلق أولاً. والقبول المطلق ثانياً. والاقتباس المدروس الذي يأخذ من الحضارة الأوروبية ما يتلاءم مع الواقع ثالثاً. وقد تبنى المثقفون التنويريون العرب الموقف الأخير، واعتبروا الديمقراطية شرطاً من شروط النهضة في مجتمعاتهم، وسعوا إلى ترسيخها بين الجماهير العربية.

أدخل عبد الرحمن الكواكبي (١٢٥٩-١٣٢٠هـ)/(١٨٤٣-١٩٠٢م) البعد العقلاني في المشروع التنويري وربطه بمرجعية فكرية دينية. وأناط بالمثقفين العرب مهمة تغيير واقعهم وتجذير الديمقراطية فيه. وعَدَّهم حاملي لواء المعرفة، وقادة الأمة، وحراس حريتها وآمالها.

عَدَّ الكواكبي الديمقراطية الغربية شكلاً من أشكال الشورى الإسلامية، ونتاجاً من آثارها. ودعا إلى تأسيس مجالس دستورية يكون لجميع أفراد الشعب مهمة الانتخاب أو الترشيح فيها. ومهمة انتخاب حكام يرشحهم أهل الحل والعقد.

وأكد الكواكبي أن مهمة الديمقراطية هي النهوض بالأمة، وتدبير شئونها، وتحرير أفرادها من الخوف والظلم والجهل، وتحقيق نهضة شاملة. وآمن أن مهمة الحكام الحقيقية هي الإيمان بالديمقراطية وتطبيقها بوصفها، جوهر الإسلام الأساس. وحث الجماهير على الدفاع عن حقها في إقامة أنظمة ديمقراطية، من خلال التسلح بالعلم والإيمان والموعظة الحسنة أولاً، أو من خلال العصيان والثورة المسلحة ثانياً.

وقسم الكواكبي موقف العلماء من الديمقراطية قسمين : أولهما : العلماء العاملون الذين وكل إليهم مهمة ترسيخ الديمقراطية والدفاع عنها. وثانيهما : العلماء الجبناء الذين يعتقدون أن الديمقراطية مخالفة للإسلام، وتعطي الجماهير دوراً يتعارض مع السياسة الشرعية.

*** رئيس قسم التاريخ في جامعة النجاح الوطنية - نابلس - فلسطين.**

وتبنى المثقفون التنويريون العرب الموقف الثالث، وحملوا لواء الحرية والتسامح، والعلم والعقلانية، وحاربوا التمسك بالقديم، إذا تعارض مع ما يقضي به حكم العقل أو المصلحة(٣).

إن من أهم القضايا التي سعى المثقفون إلى دراستها والتنظير لها هي الديمقراطية، وقد وضعوها مقدمة، بل شرطاً للنهضة ذاتها. وعلى الرغم من التحفظات والمخاوف التي أثارها تبني شعارات النهضة الأوروبية لدى أوساط الحكام وعلماء الدين في الإمبراطورية العثمانية، وداخل الولايات العربية نفسها، فإن رواد الفكر السلفي الإصلاحي لم يترددوا في قبول هذا الشعار من خلال معادلته بشعار الشورى الإسلامي. مؤكدين بذلك أن الديمقراطية ليست شيئاً جديداً على الإسلام، بل هي من صميم أسسه ومقاصده، وأنها كانت من عوامل نهضته الأولى، ومن ثَمَّ لا بد أن تكون من أسباب نهضته الثانية المنشودة(٤).

ويكتسب دور المثقفين المصلحين العرب في ترسيخ مفهوم الديمقراطية بين الجماهير العربية، في الوقت الحالي، أهمية كبرى بسبب :

أولاً: نجاحهم في استشراف مستقبل الأمة العربية، بناء على فهم واقعها وتاريخها ومحاولتهم تجاوز أزمة التطور الحضاري التي تمر بها الشعوب العربية.

ثانياً : أن قراءة ما كتبه هؤلاء المصلحون وتحليله، يعطي الباحث والمثقف العربي المعاصر إجابات عن تساؤلاته ومشكلات عصره، وذلك لأن المجتمع العربي لم يتغير تغيراً جذرياً عما تركه رواد النهضة العربية، فما زالت أكثر سلبياته قائمة، ولم يلحظ فيه تغير سوى استعماله لتقنيات لم ينتجها، ولم يتمكن من استيعابها(٥).

إن دراسة دور المثقفين والمصلحين العرب من قضية الديمقراطية، يبرز دور أحد المصلحين الرئيسين الذين حاولوا النهوض بالواقع العربي، إيماناً منهم بمسئولية العلماء في توعية الناس من أجل المطالبة بحقوقهم، والإدراك بأنهم بشر أحرار في صنع مصائرهم، إنه المصلح الكبير عبد الرحمن الكواكبي. والسؤال الذي يمكن أن

١- احتكاك العرب بالغرب الاستعماري

أدى احتكاك العرب بالغرب الاستعماري من خلال حملة نابليون على مصر عام (١٢٩٣هـ/١٧٩٨م)، والصراع العثماني - الأوروبي، وما أعقبهما من احتلال أوروبي مباشر للبلاد العربية، إلى ظهور حركة ثقافية نهضوية تنويرية، روادها الأوائل مثقفون ومصلحون بارزون، من ذوي الثقافة الدينية، مثل: رفاعة رافع الطهطاوي (١٢١٦-١٢٩٠هـ) / (١٨٠١-١٨٧٣م)، وعبد الرحمن الكواكبي (١٢٥٩-١٣٢٠هـ)/ (١٨٤٣-١٩٠٢م)، ومحمد عبده (١٢٦٦-١٣٢٣هـ) / (١٨٤٩-١٩٠٥م).

وقد وجد هؤلاء المثقفون أنفسهم وجهاً لوجه أمام الحضارة الأوروبية ببعدها الثقافي الاستعماري، الذي لمسوه في محيطهم، أو من خلال رحلاتهم العلمية إلى الغرب، أو من خلال قراءتهم لتراثه الفكري، وشكل ذلك تحدياً لهم من الناحية الثقافية والعسكرية. وقد حمل النموذج الأوروبي لهم أمثلة عن الحرية الغربية المغلفة بالدوافع الاستعمارية في الشرق، في حين طرح النموذج العربي الإسلامي نفسه عبر سلسلة طويلة من الركود والانحطاط، الأمر الذي أدى إلى أن يكون الاختيار بينهما مصحوباً بنوع من التوتر النفسي(١).

وتعددت مواقف هؤلاء المثقفين إزاء التحدي الجديد، فهناك أولاً : موقف الرفض المطلق، الذي اتصف بقوة الإيمان، وشدة التعصب، ودعا إلى الانكماش. وهناك ثانياً : موقف القبول المطلق، الذي اتسم أيضاً بقوة الإيمان، وشدة التعصب، ودعا إلى الانغماس. وكلا الموقفين غلب عليهما رد الفعل. وهناك ثالثاً : موقف الاستجابة الفاعل الذي أخذ بعين الاعتبار أن أسباب القوة لا تنبع إلا من التطور العقلي والقيم الصحيحة، فأخذ من الحضارة المؤثرة ماله قيمة ذاتية، وأقبل على أخذه واكتسابه عن رغبة واقتناع(٢).

التراث الديني والحضاري العربي والإسلامي، يجب إعادة تجذيرها فوراً في الواقع المعاصر. وأكد أن غيابها هزيمة لقوى الحرية والمساواة وانتصار لجموع الجهل والعدوان(٩).

٢- نشأة الكواكبي

إن دراسة متأنية ومركزة لحياة الكواكبي، تفيد في استحضار المؤثرات الثقافية والسياسية والاجتماعية التي ساعدت على بلورة بعده الفكري.

لقد ظهر الكواكبي في عصر تفاعلت فيه حركات عدة معاً : حركة اليقظة العربية الناشئة المقترنة بانتشار الوعي، ومقارنة الماضي المشرق مع الحاضر المر، وظهور إرهاصات الفكر القومي، والمناداة بالحكم الذاتي للعرب بالاستقلال عن الدولة العثمانية، وحركة الرأسمالية الأوروبية الصاعدة التي نقلت تجربتها التحررية إلى العرب، ومحاولة أوروبا الاستعمارية تجاه المنطقة العربية، واستماتة الدولة العثمانية في محاولة الحفاظ على بقايا هيمنتها ونفخ الروح في الرجل المحتضر(١٠).

ولد عبد الرحمن الكواكبي في حلب، واختلفت المصادر في تحديد تاريخ ولادته، فقيل عام (١٢٦٥هـ/١٨٤٨م)(١١)، وقيل عام (١٢٧٠هـ/١٨٥٣م)(١٢)، وقيل عام (١٢٧١هـ/١٨٥٤م)(١٣)، وقيل عام (١٢٧٢هـ/١٨٥٥م)، وهو الأقرب إلى الدقة بسبب تبنيه من قبل أفراد أسرته(١٤). وتنتسب عائلة الكواكبي من جهة الأب والأم إلى علي ابن أبي طالب، ومن أجدادها إسماعيل الصفوي، مؤسس الأسرة الصفوية التي حكمت إيران أكثر من مائة وأربعين عاماً. هاجر أحد أعلام الأسرة الكواكبية وهو محمد أبو يحيى الكواكبي (٨٩٧هـ/١٤٩١م) إلى حلب وعاش وتزوج وعمل ومات فيها. وبسبب مكانة هذه الأسرة الدينية تولت نقابة الأشراف في ولاية حلب، إحدى الولايات التي خضعت للاحتلال العثماني أكثر من ثلاثة قرون(١٥).

والده هو أحمد بهائي بن محمد بن مسعود الكواكبي (١٢٤٥-١٣٠٠هـ)/(١٨٢٩-١٨٨٢م)، هاجر من بلاد فارس إلى حلب، وتزوج من إحدى سيداتها(١٦)،

يطرحه البعض، لماذا ستركز هذه الدراسة على الكواكبي دون غيره من المصلحين، وبم تتميز مواقفه منهم؟

أولاً : شهد فكر النهضة العربية تحولاً نوعياً مهماً مع الكواكبي الذي أدخل البعد العقلاني في المشروع التنويري، وأضاف إلى الفهم السياسي الإصلاحي أسسه النظرية، مركزاً على مفهوم التقدم والأخذ بأسباب العلم والصناعة(٦). والتنوير عنده ليس مجرد عملية تغيير ثقافي أو اجتماعي جزئي، وإنما هو عملية تغيير شامل ينبعث من الرغبة الواعية في الإفادة من الثقافة التي هي أكثر تقدماً ورقياً لتعديل الأوضاع القائمة، والخروج من حالة التخلف والركود التي سيطرت على الفكر العربي تحت الحكم العثماني. واللحاق بالعالم الغربي الذي كان يُعَدُّ في ذلك الحين وتحت تلك الظروف النموذج المثالي الذي ينبغي الاقتداء به في حدود معينة. ويأخذ في الاعتبار الثقافة التقليدية، وإمكان تعديلها دون أن يؤدي ذلك إلى استبدال الثقافة الغربية بالثقافة العربية الأصلية، أو حتى تغييرها إلى الحد الذي تفقد معه ملامحها أو مقوماتها المميزة.

ثانياً : عَدَّ الكواكبي التجديد فعلاً مستنيراً، ينطلق من قاعدة السلف، ويَصُوغ معادلة جديدة أسسها الحرية والاستقامة والاجتهاد. وإن ترسيخ هذه المعادلة لن يتم إلا من خلال نضال فكري ثوري شامل ضد قوى الجهل والظلم التي تمثلها الأنظمة الحاكمة ومن والاها، يقوده علماء ومثقفو الأمة الإسلامية، تحيط بهم الجماهير العريضة من شعوبهم(٧).

ثالثاً : طرح الكواكبي أفكاره التنويرية بشكل صريح ومباشر مستحضراً واقع أمته المرير من خلال مؤلفيه «أم القري» و«طبائع الاستبداد»، في حين طرح غيره من المصلحين أفكارهم مثل الطهطاوي (١٢١٦-١٢٩٠هـ)/(١٨٠١-١٨٧٣م)، ومحمد عبده (١٢٦٦-١٣٢٣هـ)/(١٨٤٩-١٩٠٥م) من زاوية العلاقة بين الشرق والغرب(٨).

رابعاً : عَدَّ الكواكبي الديمقراطية أو الشورى، قضية عَقَدِيّة وفكرية أصيلة في

العثماني كامل باشا القبرصي بسبب مقالاتها وأطروحاتها السياسية والاجتماعية النارية التي كانت تكتب فيها. ويبدو أن أطروحات الكواكبي الإصلاحية اتسمت خلال هذه الفترة بالتطرف في وقت كانت مختلف الصحف الشامية تساير أو تمدح الحكم العثماني[٢٣].

أنشأ عام (١٢٩٧هـ/١٨٧٩م) -بامتياز أحد أصدقائه وهو سعيد بن علي بن شريف- جريدة الاعتدال باللغتين العربية والتركية، وواصل طرح أفكاره فيها. مما دفع السلطات التركية للاستمرار في مضايقته، فأغلقها الوالي العثماني جميل باشا، شيخ وزراء الدولة العثمانية فيما بعد[٢٤].

فتحت مكانة أسرته أبواب وظائف الدولة أمامه، وإن ظل عدم الانسجام سمة العلاقة بينهما، فعين عام (١٢٩٧هـ/١٨٧٩م) عضواً فخرياً (بدون راتب) في لجنتي المعارف والمالية في ولاية حلب. كما عين في العام التالي عضواً بلجنة الأشغال العامة، ثم محرراً للجنة المقاولات، وعين بعدها مأموراً للإجراء (رئيس قلم المحضرين) في الولاية، ثم عضواً فخرياً في لجنة امتحان المحامين[٢٥].

وفي سنة (١٢٩٩هـ/١٨٨١م) أصبح مديراً فخرياً للمطبعة الرسمية في حلب، ثم رئيساً فخرياً للجنة الأشغال العامة فيها، ثم التحق بساحة القضاء فعين عضواً بمحكمة التجارة في الولاية بأمر من وزارة العدلية العثمانية، ثم عاد مرة أخرى مأموراً لمأمورية الإجراء في حلب عام (١٣٠٤هـ/١٨٨٦م)[٢٦].

وعين في عام (١٣١٠هـ/١٨٩٢م) رئيساً لبلدية حلب بأمر من واليها عثمان باشا الأعرج، الذي عينه في العام نفسه رئيساً للغرفة التجارية في المدينة، وجمع إليه كذلك رئاسة المصرف الزراعي. وبعد ذلك بعامين عين رئيساً لكتاب المحكمة الشرعية بالولاية، وفي عام (١٣١٤هـ/١٨٩٦م)، ترأس أيضاً لجنة بيع الأراضي الأميرية في الولاية[٢٧].

وخلال تولي الكواكبي لهذه المناصب؛ عمل على مساعدة الفقراء، وتحريك

وكان عالماً بعلم الميراث، وتحرير الصكوك، وأميناً لمنصب فتوى ولاية حلب، وعضواً في إداراتها، وقاضياً لها، وخطيباً وإماماً في مسجد جده (أبي يحيى) ومديراً بالمدرسة الكواكبية، والمدرسة الشرفية في حلب والجامع الأموي بدمشق. وعين عضواً في مجلس إدارة ولاية حلب وتوفي عام (١٣٠٠هـ-١٨٨٣م)[١٧]. وأمه هي عفيفة بنت مسعود آل النقيب، ووالدها مفتي أنطاكية، وجدها الشريف أبو محمد إبراهيم الذي هاجر من حران إلى حلب، ومدحه الشاعر الكبير أبو العلاء المعري، رغم قلة مدائحه[١٨].

توفيت والدته في العام السادس من عمره، فرعته خالته صفية بنت مسعود النقيب لمدة ثلاثة أعوام في مكان إقامتها في مدينة أنطاكية. وقد تركت هذه الفترة أثرها في ثقافته، حيث تعلم وأتقن اللغتين التركية والفارسية، إضافة إلى العربية[١٩]. وعندما بلغ سن الحادية عشرة من عمره، عاد مرة أخرى إلى أنطاكية لدراسة العلوم، وتلقى تعليمه على يد عمه السيد نجيب النقيب، الذي عمل أستاذاً خاصاً للأمير المصري الخديوي عباس حلمي[٢٠].

وفي الثانية عشرة من عمره استقر في حلب عام (١٢٨٢هـ/١٨٦٥م)، ودخل المدرسة الكواكبية التي كانت تتبع مناهج الأزهر في الدراسة، وكان أبوه مديراً لها. وهناك تابع دروسه في الشريعة والآداب واللغة الفارسية. كما درس بعض علوم الطبيعة والرياضة والمنطق والتاريخ والسياسة[٢١].

دخل الحياة العلمية عام (١٢٨٩هـ/١٨٧٢م)، فعين محرراً في صحيفة الفرات الرسمية الناطقة بلسان الحكومة العثمانية، وكانت تصدر في حلب باللغتين العربية والتركية، واستمر العمل فيها حتى عام (١٢٩٣هـ/١٨٧٦م)[٢٢].

ولأنه رأى أنها لا تحقق طموحاته في إعلان الحقيقة على الجماهير، أصدر عام (١٢٩٤هـ/١٨٧٧م) صحيفة الشهباء بالاشتراك مع زميله هاشم العطار، وكانت أول منبر إعلامي يصدر في حلب، صدر منها ستة عشر عدداً فقط، إذ أغلقها الوالي

ولم تقف محاولات الدولة العثمانية عند هذا الحد، بل لفق والي حلب التركي عارف باشا للكواكبي تهمة الاتصال بدولة أجنبية، وسجنه، وحكم عليه بالإعدام، وقد رفض الرأي العام في الولاية هذه التهم، وأجبر الحكومة على إعادة محاكمته في بيروت، حيث برأته إحدى محاكمها من كل التهم الكاذبة التي وجهت ضده[٣٤].

وجد الكواكبي أن الوقت قد حان لمغادرة حلب، والتوجه إلى مصر، الموطن الرئيس للحركة الإصلاحية الإسلامية خلال هذه الفترة. فوصل إلى القاهرة في منتصف شهر تشرين الثاني عام (١٣١٧هـ/١٨٩٩م)، بعد أن تذرع بأن هدف رحلته هو زيادة إسطنبول، وقد وجد في مصر ظروفاً مناسبة لطرح أفكاره، ونشر كتاباته[٣٥].

أدت العلاقة المتوترة بين الدولة العثمانية من جهة، وخديوي مصر عباس حلمي من جهة أخرى، إلى تقرب الثاني من الكواكبي، فرتب له مخصصاً مالياً قدره خمسون جنيهاً مصرياً، وهي منحة قدمها الخديوي المصري إلى الثوار والمناضلين اللاجئين إلى بلده. ويعتقد البعض أنها تمثل مكافئة مالية للكواكبي بسبب دعوته أن يتولى الخديوي عباس حلمي الخلافة العربية بدلاً من السلطان العثماني عبد الحميد الثاني. ويبدو أن هذه الدعوة السياسية، كانت طبيعية آنذاك؛ لأن هرم السلطة السياسية في مصر، كان رمزاً من رموز مقاومة الإنجليز، ولا يسير في فلك العثمانيين على النحو الذي يريدون[٣٦]. وقد أراد الخديوي بعد أن صلحت الحال بينه وبين السلطان العثماني أن يقنع الكواكبي بمصالحته، أو التوقف عن محاربته، فرفض[٣٧].

أصبح الكواكبي شخصية مهمة من شخصيات العالم الإسلامي، وأخذ يتطلع إلى زيارة أكبر عدد من البلاد العربية والإسلامية. فقام برحلة شهيرة دامت ستة أشهر، زار فيها إفريقيا الشرقية والجنوبية والحبشة، وسلطنة هرر، والصومال، وتعرف بشبه الجزيرة العربية، وزار سواحل آسيا الجنوبية والهند، وجاوه، وطاف بسواحل الصين الجنوبية. وقد درس الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية في هذه

الاقتصاد المحلي في ولاية حلب، من خلال إقراره عدداً من المشاريع الاقتصادية المختلفة، وفق في بعضها، ولم يوفق في بعضها الآخر، مثل : تفكيره في إنشاء مرفإ السويدية، وربطه بخط حديدي مع حلب. كما سعى إلى توصيل نهر الساجور القريب من مدينة عينتاب إلى مدينة الشهباء. وتقدم بامتياز لنقل مياه عين البليعة من أرمناز إلى أدلب، لأن المستنقعات المختلفة حول هذه العين، كانت مصدراً لتكاثر البعوض، وانتشار الأوبئة والأمراض في المنطقة[٢٨]، ونفذ مشروع إنارة حلب، وأمم شركة الدخان فيها[٢٩].

آمن الكواكبي أن مهمة المثقف هو التفاعل مع جماهير شعبه، وليس مع السلطة السياسية التي تحكمه، ولذا بدأ بالتحرر من وظائفه الرسمية، والاقتراب أكثر من الناس، وبدأت الهوة بينه وبين رموز الحكم العثماني في حلب بالازدياد. فقد استقال عام (١٣٠٤هـ/١٨٨٦م) من مأمورية الإجراء ومحكمة التجارة في حلب. وامتهن وظيفة كاتب للاستدعاءات، وبدأ بتحرير الظلامات لبسطاء الناس ضد موظفي الدولة العثمانية وولاتها، الذين أغضبتهم نشاطاته[٣٠].

واستقال عام (١٣١٠هـ/١٨٩٢م) من رئاسة الغرفة التجارية، المصرف الزراعي في حلب، وهاجر سرّاً إلى إسطنبول، وبعد أن اكتشفت السلطة العثمانية أمره، عاد إلى بلده[٣١].

بدأت الدولة العثمانية بمضايقته، والنيل منه، حيث أصدر والي حلب جميل باشا أمراً بسجن الكواكبي عام (١٣٠٤هـ/١٨٨٦م)، بدعوى ضلوعه في محاولة لاغتياله نفذها محام أرمني يدعى زيرون جقماقجيان، إلا أن التفاف الجماهير حول الكواكبي، دفع الأتراك إلى إطلاق سراحه بعد عدة أيام[٣٢].

وعندما اغتصب أحد رموز الاضطهاد العثماني في بلاد الشام، أبو الهدى الصيادي، نقابة الأشراف في حلب من أسرة الكواكبي، خرجت جماهير المدينة وفعالياتها الدينية والعلمية مستنكرة ذلك[٣٣].

حيث ادعى أنه نتاج وحصيلة اثني عشر اجتماعاً*، عقدت في مكة المكرمة، وحضرها خمسة وعشرون ممثلاً عن العالمين العربي والإسلامي(*)، في الفترة الواقعة ما بين ١٥ و٢٩ من ذي القعدة عام (١٣١٦هـ/١٨٩٨م)(٤٥).

وناقش المجتمعون قضايا البلاد الإسلامية بعامة والعربية بخاصة، منتهزين الفرصة التي يتيحها موسم الحج؛ لتلاقي المسلمين من مختلف أنحاء العالم في الأراضي الحجازية المقدسة. وقد استعرض المؤتمرون في اجتماعاتهم أصول الدين الإسلامي، ومدى ما ينطبق على أوضاع المسلمين، وقارنوا بين هؤلاء وغيرهم من الأمم الأخرى، والحالة التي وصلوا إليها من التأخر والانحلال. والبعد عن جوهر العقيدة، والتهافت على البدع والقشور. كما تناول المجتمعون قضايا الحرية والتعليم، وقارنوا بين الحاكم المسلم الظالم. والحاكم الكافر العادل، ففضلوا الكافر العادل على المسلم الجائر. وبحثوا في قضايا الصوفية الزائفة، وتفسير القرآن والحديث على غير حقيقتهما من ذوي السلطات الدينية الذين خلعوا على أنفسهم الصفات القدسية، واستولوا على عقول الناس بها حشوا به رؤوسهم من خرافات. وانتقدوا انغماس علماء الدين الذين يسمون أنفسهم علماء بالأوهام التي نسجوها حول كرامات الأولياء، منكرين بذلك ما أمر به الدين من طلب العلم الصحيح، وبناء عقول الناشئة على أساس يتفق مع متطلبات الحياة وتطورها الدائم. ونظروا في انقسام الأمم إلى شيع ومذاهب شتى، وتباحثوا في أمراض الأمة الإسلامية فبينوا عيوبها وترديها في الفوضى والكسل والاتكال والتقليد الأعمى، ووصفوا لكل هذه العلل الدواء الناجع ولكل مشكلة الحل الصحيح(٤٦).

والظاهر أن تأليف مثل هذه الجمعية كان حلماً من أحلام الكواكبي، وأمنية من أمانيه، فصنع من الخيال ما عجز من صنعه في الواقع(٤٧).

والمصنف الثاني الذي وضعه الكواكبي في نقد الحكومات الإسلامية وشعوبها هو «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد»، وقد نشر لأول مرة على شكل مقالات وبحوث

المناطق[٣٨]. وأثارت هذه الرحلة الكثير من التساؤلات، فهل كانت رحلة استطلاع واستكشاف يقوم بها مصلح يريد معرفة أحوال المسلمين؛ ليصفها ويعالجها؟ أو هي مهمة إعلامية وَكَلَهَا إليه الخديوي عباس حلمي لدعم رغبته وطموحه بالخلافة[٣٩]. وقيل: إنَّ الدولة الإيطالية يسرت له هذه الرحلة؛ لأنها كانت تطمع في نجاح المساعي الهادفة إلى خلع الخلافة التركية، الأمر الذي سيسهل لها محاولاتها الاستعمارية إلى شواطئ البحر الأحمر[٤٠].

رأى السلطان عبد الحميد الثاني في الكواكبي وأفكاره تهديداً لعرشه، فأرسل العثمانيون عميلاً إلى القاهرة، دس السم له، فمات في (٦ ربيع الأول عام ١٣٢٠هـ/ ١٤ يونيو سنة ١٩٠٢) وشيعت القاهرة جثمانه، ودفن في مقبرة باب الوزير بسطح جبل المقطم، وكتب على قبره كلمة شهيد، وقد تكفل الخديوي عباس حلمي بنفقات الجنازة[٤١].

٣- مصنفاته

أودع الكواكبي أفكاره السياسية والدينية والاجتماعية والفكرية في عدة مصنفات عالجت واقع الأمة معالجة حكيمة، وعرضت مفاسد الحكام، وخفايا الظلم الاجتماعي، وكشفت عن كل ما هو قبيح مظلم، وعن كل ما هو جميل مشرق. وفي مقدمة هذه المصنفات كتاب «أم القرى» وهو ضبط مقررات مؤتمر النهضة الإسلامية المنعقد في مكة المكرمة سنة (١٣١٦هـ/١٨٩٨م)، محررها السيد الفراتي»[٤٢]. وقد ألفه في حلب قبل هجرته إلى مصر[٤٣]. وظهرت أولى المقالات المقتبسة منه في جريدة المؤيد المصرية عام (١٣١٧هـ/١٨٩٩م). ثم طبع ونقح أكثر من ست مرات إلى أن نشره محمد رشيد رضا، صاحب جريدة المنار عام (١٣٢٠هـ/١٩٠٢)[٤٤].

وكتاب «أم القرى» وثبة جديدة في مناقشة الآراء، ومقارعة الأفكار التي عصفت بالعالم الإسلامي خلال القرن التاسع عشر، وقد وضعه الكواكبي في إطار رمزي،

الحقيقية، فكانت آراؤهم توضع وتناقش بمعزل عن سياسة الدولة ذاتها، ودون التطرق إليها تصريحاً وتلميحاً. فكان الكُتّاب والمفكرون يعمدون إلى الرمز أحياناً وإلى التجريد أحياناً أخرى. فوصفوا الظلم من حيث كونه ظلماً ولم يَجْرُءُوا على إشراك عالمهم فيه. ووصفوا العدل على أنه نقيض الظلم دون أي تعليق، وتركوا فهم الحقائق لجمهرة القراء الذين وجدوا في تلك الآراء أو الأفكار صورة حية لواقعهم، وما يعتلج في نفوسهم من مرارة، وما يخامرها من شوق إلى تحسين أوضاعهم وتحرير مجتمعهم من عوامل الظلم والضعف. ولذلك أقر الكواكبي حينما نشر كتابه «بأنه لا يقصد ظالماً بعينه ولا حكومة أو أمة مخصصة، إنما أردت بيان طبائع الاستبداد وما يفعل، وتشخيص مصارع الاستعباد وما يقضيه ويمضيه على ذويه ولي هناك قصد آخر وهو التنبيه لمورد الداء الدفين»[٥٥].

انتقد الكواكبي في كتابه «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد» الاستبداد بشكل عام، وخاصة في صورته الشرقية، وأظهر بصورة جلية نتائجه السيئة على الإنسان في جميع الميادين. وأكد أن الاستبداد هو صفة للحكومة المطلقة العنان فعلاً أو حكماً، والتي تتصرف في شئون الرعية كما تشاء بلا خشية ولا حساب[٥٦]. وأشار إلى أن المستبدين يبنون أوامرهم، وقمعهم على شيء من قواعد الدين، وهو غير الدين الذي أنزله الله على أنبيائه، وأكد أن البدع التي شوشت وشوهت الأديان، تكاد تنحدر كلها من غرض واحد وهو الاستعباد[٥٧]. وهو بذلك أكد بشكل مباشر العلاقة الوثيقة بين الاستبدادين الديني والسياسي، وإن أشار في الوقت نفسه إلى أن الإسلام هو دين العدل والمساواة والشورى. ورأى أن الدين الحر ذهب ضحية و عدم مبالاة أصحابه الجاهلين الذين أهملوا واجبهم في مراقبة حكامهم الذين استبدوا.

أوضح الكواكبي أن المستبد يخاف من العلماء العاملين، لا من العلماء المنافقين، وبين أن بين الاستبداد والعلم حرباً طاحنة. وأشار إلى أن انتشار نور العلم في أمة ما، يعني انتهاء قيود الأسر، وسوء مصير المستبدين من رؤساء دين أو سياسة[٥٨]. وأشار

دون إمضاء في جريدة المؤيد المصرية لصاحبها علي يوسف في الفترة الواقعة بين سنتي(١٣١٨هـ-١٣٢٠هـ)/(١٩٠٠-١٩٠٢م)، ثم وسع الكواكبي تلك المقالات ونشرها في كتاب عام (١٣٢٠هـ/١٩٠٢م)، تحت اسم مستعار وهو الرحالة (ك)(٤٨).

ومع أن «طبائع الاستبداد» قد نشر قبل «أم القري» إلا أن من المرجح أن يكون تأمل الكواكبي في «الطبائع» وصياغته له قد جاء بعد تأليف «أم القري» الذي يشير فيه إلى «الاستبداد» بوصفه علة العلل التي تسبب الانحطاط.

وقد اتهم البعض الكواكبي بأنه اقتبس مقالات كتابه «طبائع الاستبداد» من الكاتب الإيطالي الفيري فيتوريا(*) (Alfeieri Vittoria)/(١١٦٣-١٢١٨هـ) / (١٧٤٩ - ١٨٠٣ م) خاصة أنه اعترف في مقدمة كتابه، اقتباسه من مصادر مختلفة، دون أن يوضح ما اقتبسه في مؤلفه، ومن أين اقتبس(٤٩) ؟. ومن المرجح أن يكون الكواكبي قد اطلع على المصدر الأصلي من خلال ترجمته التركية التي قام بها أحد المترجمين الأتراك الذي يدعى عبد الله جودت، إلا أن إسهامه الذي لا ينكر يكمن بصورة خاصة، كما يرى بعض الباحثين، في أنه قد عبر عن هذه الأفكار بوضوح وشدة في الوقت المناسب(٥٠).

وقد استبعد آخرون هذا الاتهام؛ لأن الكواكبي لا يحسن من اللغات الأجنبية إلا اللغتين التركية والفارسية(٥١)، وأضافوا أن وجود تشابه بين أفكار الكواكبي و(الفيري فيتوريا)(Alfeieri Vittoria)، هو تشابه بين أصحاب العقول النيرة، والعقائد المتحررة(٥٢)، وأنه لا يجرد «الطبائع» من القيمة الفكرية(٥٣). وقد اتهم المستشرق الفرنسي (نوربير)، الكواكبي، بأنه اقتبس بعض أفكار كتابه «طبائع الاستبداد» من كتب المفكرين الفرنسيين وفي مقدمتهم مونتسكيو، ورجح معرفته باللغة الفرنسية، بالإضافة إلى التركية والفارسية(٥٤).

لم يسمح عصر الكواكبي له ولأمثاله من الكتاب بمهاجمة الأوضاع السائدة في أيامهم بجرأة وصراحة، وأن يسموا المسميات بأسمائها، أو إعطائها صفاتها

طغيان والي حلب «جميل باشا»، وأخرى وجهها في أثناء إقامته في إسطنبول إلى ولده أسعد[٦٦]. كما ترك الكواكبي مقالات متعددة في صحافة مصر مثل : الفرات، والشهباء، والاعتدال، والمؤيد، والمنار، والعمران، والقاهرة، والنجاح، والنحلة، والأهرام، والمصباح، ولسان العرب، والمقطم[٦٧].

٤ - أهمية المثقف

أولى الكواكبي المثقف أهمية كبرى، وأناط به مهمة تغيير الواقع العربي والإسلامي الصعب الذي عاشته وتعيشه الأمة العربية والإسلامية. ووضع على كاهله واجب ترسيخ الديمقراطية، ومحاربة الاستبداد والظلم والعدوان. فمن المثقف الذي عناه في أطروحاته السياسية والدينية والاجتماعية والأدبية، وما مهماته؟ وما علاقته ودوره في ترسيخ مفهوم الثقافة؟

المثقف عند الكواكبي هو حامل لواء المعرفة، ومالك معايير التمدن ومنتجها، كما أنه صاحب الدور والداعية، المؤثر في محيطه، الملتزم بقضايا مجتمعه. وهو المراقب والناقد الرئيس لنشاط الدولة، وانتظام حركتها، كما أنه الشخصية الأولى القادرة على صيانة حقوق مختلف الفئات فيها[٦٨]. والمثقفون كما حددهم الكواكبي هم قادة الأمة وعقلاؤها[٦٩]، والحكماء الذين ينبتون في مضائق صخور الاستبداد، ويسعون إلى تنوير أفكار الناس بالتعليم، ويعملون على إيجاد شوق إلى الترقي في رؤوس الناشئة[٧٠].

ويقومون مقام الأنبياء في الهداية إلى خير الدنيا والآخرة[٧١]، ويرشدون الأمة وخاصة أحداثها إلى قواعد معاشهم، وأخلاقهم وحقوقهم التي تلائم الأصول الإسلامية[٧٢]. وهم أبناء الشعب، القريبون من همومه وآماله، وطموحه، وهم حراس حَرْثه ، ومبدعوه الذين يقودون نضاله ومسيرته في سبل التقدم[٧٣]. ولذلك فإن الأنظمة الحاكمة المستبدة تخاف من المثقفين العلماء الراشدين، المرشدين، وتعتبرهم أعداءها وخصومها الأساسيين وتطاردهم، وتنكل بهم[٧٤]، وتسعى إلى

إلى أن المستبد يتخذ من المتمجدين سماسرة لتغرير الأمة باسم خدمة الدين أو حب الوطن، أو توسيع ملكه، وتبرير ظلمه[٥٩].

وعَدَّ الكواكبي المال، وباء وحريقاً يستغله المستبدون لإذلال النفوس، وشراء ذمم العامة، وسكوت العلماء[٦٠]، وإتلاف الأخلاق، وتوجيهها الوجهة الخاطئة، مسلحة بمعايير الرياء والنفاق والكذب والخوف[٦١].

وأكد الكواكبي أن التربية والاستبداد خطان متوازيان لا يلتقيان أبداً؛ لأن التربية لا يمكن أن تكون مقصودة أو مقدورة في ظلال الاستبداد إلا بالتخويف والقوة القاهرة[٦٢]. وخلص إلى القول: إنه لا يمكن التخلص من الاستبداد إلا بالعلم والثقافة النيرة، والقوانين الواضحة، والدين الصحيح، ومبدأ توزيع الأعمال والوظائف، وفصل السلطات السياسية والدينية والتعليم، وتوصل إلى ثلاث حقائق مهمة. أولها: أن الأمة التي لا يشعر أكثرها أو كلها بآلام الاستبداد لا تستحق الحرية. وثانيها : أن الاستبداد لا يقاوم بالشدة. وإنما يقاوم باللين والتدرج. وثالثها: يجب أن يعرف الناس بدائل الاستبداد قبل مقاومته[٦٣].

وصنف الكواكبي كتابين صادرتهما السلطة العثمانية بعد مقتله مباشرة، أولهما : «صحائف قريش» وهو كتاب كان معداً للطباعة، إلا أن سياحته الطويلة، أو وفاته الفجائية، أدت إلى مصادرته. ويبدو أنه تتمة لمؤلفه «أم القري» أراد أن يكمله ويضيف إليه مناقشات جديدة في الموضوع نفسه[٦٤]. وثانيهما : «العظمة لله»، وهو تتمة لكتاب طبائع الاستبداد، أنكر فيه على المستبدين تطاولهم على مشاركة الله في عظمته، وأنكر على الخانعين من رعاياهم خضوعهم لتلك العظمة. وقد صودر المؤلفان، وأرسلا إلى السلطان عبد الحميد الثاني[٦٥].

وهناك كتب أخرى للكواكبي فقدت، ولم تحظ بأية شهرة مثل : كتاب أمراض المسلمين والأدوية الشافية لها، وكتاب الأنساب، وكتاب ماذا أصابنا وكيف السلامة؟ وهناك رسائل متعددة وجهها الكواكبي إلى السلطان عبد الحميد الثاني، شكا فيها

محتاجون إلى الحكمة العقلية(٨٠).

٥- مفهوم الديمقراطية

عندما بدأ العرب في القرن التاسع عشر بالاحتكاك بالغرب، وفكره الليبرالي، عمد مثقفوهم إلى التعامل مع الديمقراطية بوساطة وجهتي نظر مختلفتين تماماً هما :

أولاً : المرجعية التراثية التي اعتبرت الديمقراطية الوجه الآخر للشورى العربية الإسلامية بمعزل عن شكلها المتطور في الغرب. على الرغم من اعتقاد بعض المثقفين بأن المعطى التراثي العربي والإسلامي هو معطى «تاريخي» لا معطى أيديولوجي، وأنه حصاد من الخبرات التاريخية الزمنية والأفكار والنظم والمؤسسات التي اقتضاها واقع الأحوال المتغيرة المتبدلة. وقد حذر هؤلاء من الاعتقاد بأن التراث حافل بالأجوبة عن المسائل التي أفرزتها عصور غير عصوره. وقد أدرك بعض المفكرين الإسلاميين المعاصرين، ومن أبرزهم : رفاعة الطهطاوي (١٢١٦-١٢٩٠هـ)/(١٨٠١-١٨٧٣م)، وعبد الرحمن الكواكبي (١٢٥٩-١٣٢٠هـ)/(١٨٤٣-١٩٠٢م)، ومحمد عبده (١٢٦٦-١٣٢٣هـ)/(١٨٤٩-١٩٠٥م). هذا الخلل، فأقدموا على مبادرات اجتهادية قربتهم من الأوساط الديمقراطية، وأعلنوا أن الأمة أو الشعب هي أو هو مصدر الحكم والتشريع، دون أن يتخلوا عن إيمانهم المطلق بأن ذلك لن يتم إلا في إطار مفهوم أشمل، وهو أن السيادة الأصلية والحقيقية هي لله والشرع. ويبدو واضحاً أن مبادراتهم قد هدفت إلى عدم التنافر مع النظام الديني الإسلامي والوقوع في باب الحرام.

ثانياً : النهضوية التي استقت من التراث الديني الجذور الفكرية والمرجعية الشورية العربية الإسلامية ودمجتها مع عناصر التجديد التي أحدثتها أوروبا على مدى ثلاثة قرون. والتي رأت أن الديمقراطية هي شكل من أشكال الحكم استند إلى حكم الشعب(٨١).

تدجينهم، وشراء ذممهم ومواقفهم. ومثقفو السلطة هم الذين استولوا على مظاهر الثقافة المختلفة، ووضعوها في خدمتها[٧٥]، وفصلوها لتلائم أعداء شعوبهم وأممهم، وقد أسماهم الكواكبي بالشياطين[٧٦]. والجهلاء والعوام هم قوة المستبد وقوته، بهم يصول ويجول، يأسرهم فيتهللون لشوكته، ويغصب أموالهم فيحمدونه على إبقاء حياتهم. ويهينهم فيثنون على رفعته، ويغري بعضهم على بعض فيفتخرون بسياسته، وإذا أسرف في أموالهم يقولون عنه كريماً، وإذا قتل منهم ولم يمثل يعتبرونه رحيماً، ويسوقهم إلى الموت، فيطيعونه خوفاً من التوبيخ[٧٧].

والمثقف كائن حر وشجاع، لا يمكن أن يعيش أو يبدع أبداً، إلا في أجواء من الحرية، ولذا فقد اعتبره الكواكبي، الجندي الأول المتمترس في مقدمة الجبهة المنعقدة في وجه الظلم والاستبداد، كما أنه المرآة الصادقة، والمعبرة عن الأوضاع والإرهاصات الحضارية المختلفة التي عاش في كنفها، وهو الشخصية القادرة على التعامل مع أدوات الثقافة المختلفة : اللغة، والكتابة، والدين، والتاريخ، والقوانين، والفنون، والآداب، والعلوم، والعادات والتقاليد، وصهرها في بوتقة واحدة، كما أنه يشكل ثنائية مهمة مع مجتمعه، يتأثر ويؤثر فيه في حركة تفاعلية مستمرة[٧٨].

وأكد الكواكبي أن الثقافة هي مجموع عناصر الحياة، وأشكالها ومظاهرها في مجتمع من المجتمعات، تتطلب معرفة ما، يكتسبها المرء من خلال جهد عقلي أو تجربة غنية، تتحقق من خلال اطلاعه أو مشاركته أو تأثره بشتى أنواع العلوم والفنون والآداب. ولا يمكن للمثقف أن يحصل على المعرفة، إلا ببذل جهد نفسي وعقلي وروحي واضح. ولهذا فقد شجع الكواكبي العلوم العقلية والطبيعية. وهاجم بشدة تقوقع المثقفين المسلمين في أبراج العلوم الدينية فقط، على الرغم من إيمانه بأهميتها «إن تقصيرات العلماء الأقدمين، واقتصارات المتأخرين، وتباعد المسلمين إلى الآن عن العلوم النافعة الحيوية جعلتهم أحط بكثير عن الأمم»[٧٩]. وعندما نمت هذه العلوم بالغرب واحتاج إليها المسلمون، أصبح عليهم الاهتمام بها؛ لأنهم

العليا في الأمة، الذين أمر الله عز شأنه نبيه بمشاورتهم في الأمر؛ لأن لهم شرعاً حق الاحتساب والسيطرة على الإمام والعمال، فهم رؤساء الأمة ووكلاء العامة، والقائمون في الحكومة الإسلامية مقام مجالس النواب والأشراف في الحكومات المقيدة»[٨٥]، وتمثل شورى الكواكبي حالة وسطى بين الديمقراطية الغربية والأرستقراطية الإسلامية والتي أسماها بالنيابة الاشتراكية. ويبدو واضحاً أن كلمة الأرستقراطية لا تضمن أي معنى طبقى، أو أية إشارة إلى التمييز في المال والجاه. إنها أرستقراطية العقل والدين، أي الفهم والعمل[٨٦]. إلا أن الكواكبي يعرف أكثر من أي شخص آخر بصفته خريج مدرسة دينية ورؤية تنويرية أن الديمقراطية بشكلها السابق غير ملزمة للحاكم، كما أن أهلها غير مضبوطين، يجمعهم تعبير أهل الحل والعقد، وهو مصطلح يضم بين ظهرانيه كل من له سلطة ما في المجتمع : علمية أو اجتماعية أو اقتصادية أو دينية، دون تحديد للكم أو الكيف أو الجهة أو الزمن. كما أنه يعلم أن القرار استناداً إلى تعريفه هو في نهاية الأمر للحاكم وحده : سواء كان القرار عملاً بما أشار به أهل الشورى، أو عملاً بخلافة[٨٧].

وبناء على ذلك فقد طور الكواكبي فكرته السابقة عن الديمقراطية، وأعطاها بعدها الشوري التنويري الذي اقتبسه من التجربة الغربية، فأوضح أن مهمة أهل الحل والعقد أو الإشراف أو الملأ هي الترشيح أو الاختيار المشروط، والذي يتماشى مع مصلحة العقيدة والرعية، وهي مهمة تتشابه في كثير من تفاصيلها مع مهام مجالس الشورى التي انتشرت في أوروبا في القرن التاسع عشر. وأكد أن الترشيح أو الاختيار يحتاج إلى تصديق من عامة الناس، وهي (البيعة) كما طرحتها الأدبيات الفكرية الإسلامية. وقد وضع الكواكبي إطاراً دستورياً للبيعة، ولم يتركها دون ضبط أو ربط، فقد كان مدركاً أن أخطر ما واجهته الأمة الإسلامية خلال تاريخها الطويل منذ مقتل الخليفة عمر بن الخطاب (٢٣هـ/٦٤٣م) حتى الفترة التي عاشها من عمر الدولة العثمانية، هو غياب المؤسسات التي تعبر عن المفاهيم السياسية

وقد بلور الكواكبي في سعيه إلى إبراز أهمية الديمقراطية، رؤية جديدة لها، حيث دمج وجهتي النظر السابقتين وصاغ منهما وجهة نظر جديدة، أخذت من الأولى جذورها التراثية، ومن الثانية بعدها المعاصر. وهي طراز «اهتدت إليه بعض أمم الغرب، تلك الأمم التي لربما يصح أن تقول: إنها قد استفادت من الإسلام أكثر مما استفاده المسلمون»[٨٢].

وبناء على ذلك فقد سعت ديمقراطية الكواكبي إلى ترسيخ مبادئ الحرية والعدالة والمساواة، واحترام الأقلية لقرار الأغلبية، وتحقيق مبدأ حكم الشعب نفسه بنفسه، عن طريق التزامه بالشرع، في إطار الثوابت الإسلامية. ودعا إلى مأسسة الديمقراطية، وإنشاء أطر ومجالس تحافظ عليها، وتراعي الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية للمجتمعات المختلفة.

ويمكن حصر المنطلقات الديمقراطية عند الكواكبي في ثلاثة روافد هي :

أولاً : المنطلق الديني الإسلامي بوصفه جزءاً لا يتجزأ من المنظومة المعرفية العربية.

ثانياً : المنطلق العربي بمكوناته التراثية، سواء ما كان منها قبل الإسلام أو بعده.

ثالثاً : مجموعة المعارف الثورية الجديدة القادمة من أوروبا، التي تقوم على الإيمان بالله، واحترام الحرية الفردية، وحق الانتخاب والمراقبة والمساواة أمام القانون، والإخاء بين البشر، وتحقيق العدالة بين الناس.

لقد سعى الكواكبي إلى تفاعل المنطلقات الثلاث، إلا أن المنطلق الأساسي عنده لاستخراج الديمقراطية هو الدين الإسلامي، حيث تبقى السلطة التشريعية للقرآن الكريم أساساً. وإذا كانت الديمقراطية الأوروبية هي حكم الشعب، فإن الكواكبي يريد حكم الشعب ولكن عن طريق التزامه بحكم الشرع.

إن الديمقراطية عند الكواكبي هي شورى[٨٣] أهل الحل والعقد : الفقهاء والعلماء وقادة الجند[٨٤]، والملأ من أشراف الرعية وزعماء القبائل، «وهم خواص الطبقة

مهنته، ويشارك بستانيه في صنعه، ويبور بستانه، فيشتكي ولا يدري أن آفته من نفسه»[٩٩].

ووضح الكواكبي منابع الشورى في الإسلام، وهي القرآن والحديث، والتطبيقات العملية التي تمت في عهد الخلفاء الراشدين[١٠٠]. واعتبرها مصدراً مهماً من مصادر الشورى ممثلة في أهل الحل والعقد، والجمعية أو المجالس النيابية «والدستورية»[١٠١].

٦- أهمية الديمقراطية

أولى الكواكبي الديمقراطية أهمية خاصة، فأوضح أن مهمتها الأساسية هي النهوض بالأمة[١٠٢]، وتدبير شئونها[١٠٣] ورص صفوفها[١٠٤]، وتحرير أفرادها من الخوف والظلم والجهل، وتحقيق نهضة سياسية واجتماعية ودينية اشتراكية شاملة[١٠٥].

وأكد أن الديمقراطية هي حق من حقوق الأفراد التي حفظها الإسلام لهم، وفي مقدمتها حقهم في ممارسة متطلبات مواطنتهم واختيار حكامهم، وحقهم في التعبير والعمل، والاعتقاد والعلم، والمساواة، وتكافؤ الفرص، وكشف الحقائق، وإقامة مؤسسات المجتمع المدني الحر[١٠٦].

والديمقراطية عند الكواكبي هي حب الوطن، والوساطة الوحيدة لعمار البلاد ونجاحها، وحفظ شرفها وحقوقها[١٠٧]، وهي الوسيلة الوحيدة لأداء المواطن لواجباته تجاه وطنه[١٠٨]، والمشاركة في صنع مجده[١٠٩].

٧- دور الحكام في تعزيز الديمقراطية

اهتم الكواكبي في كتاباته بتوضيح دور الحكام في تعزيز الديمقراطية وترسيخها أو مقاومتها، موضحاً أثر ذلك في التركيبة السياسية والاجتماعية والفكرية للواقع الإسلامي والعربي، فقال: إنه يجب على الحكام المسلمين الإيمان بالديمقراطية، والشورى إيماناً مطلقاً؛ لأن ذلك هو في حقيقة الأمر إيمان بالإسلام دين العدل

الإسلامية(٨٨). ولذا دعا إلى تشكيل مجالس نيابية أو دستورية شورية، أو اشتراكية عمومية منتخبة(٨٩) تمثل مختلف قطاعات الشعب وأماكنه، يكون الترشيح فيها مفتوحاً لجميع أبناء الأمة بالتساوي. وتتولى انتخاب الخلفاء أو الحكام الذين يرشحهم أهل الحل والعقد(٩٠). وانتخاب مساعديهم، ومراقبتهم مراقبة دقيقة متأنية في الأمور السياسية والمالية والتشريعية(٩١)، والتصويت على سلوكهم بالأكثرية(٩٢) «إن الحكومة من أي نوع كانت لا تخرج عن وصف ما لم تكن تحت المراقبة الشديدة والاحتساب الذي لا تسامح فيه»(٩٣). وقد ذهب الكواكبي إلى أكثر من ذلك إذ اشترط أن تشرف المجالس النيابية الشورية على قيادة المؤسسة العسكرية، في الوقت الذي وكل إلى الجسم العسكري مهمة حماية الشورى ومؤسساتها من عسف الحكام، وشطط قادة الجيش(٩٤). كما أضاف إلى مجلس الشورى مهمة انتخاب الطواقم الوزارية المساعدة للحاكم، وتمحيص أمهات المسائل الدينية التي لها علاقة مهمة في سياسة الأمة. وتأثير قوي في أخلاقها ونشاطها، مثل فتح باب الاجتهاد، وفهم الدين وتيسيره، وسد أبواب الحروب والغارات(٩٥).

وأكد الكواكبي مراراً أن الطراز الشوري الذي يدعو إليه يتفق أو يستند إلى «الطراز النبوي المحمدي الذي لم يخلفه فيه حقاً غير أبي بكر وعمر ثم أخذ بالتناقص، وصارت الأمة تطلبه وتبكيه من عهد عثمان حتى الآن»(٩٦).

ودعا الكواكبي إلى فصل السلطات، متأثراً - كما يبدو - بالدعوات السياسية والفكرية المختلفة التي اجتاحت أوروبا بعد نجاح الثورة الفرنسية عام (١٢٠٤هـ/١٧٨٩م)، فنادى بحكومة دستورية «المفرقة فيها قوة التشريع، عن قوة التنفيذ، عن قوة المراقبة»(٩٧). وظيفتها «السيطرة والاحتساب على الإدارة العمومية السياسية والمالية والتشريعية»(٩٨). وقد علل ذلك بمثل صارخ يعزز فكرته عن فصل السلطات، فقال: «فالملك إذا تغرر، وتنزل للتداخل في أمور السياسة أو الإدارة الملكية، أو الأمور الحربية أو القضاء، فلا شك أن يكون كرب بيت يداخل طباخه في

الأصيل[١٢٢]، «ولأنه لا يحك جلدها غير ظفرها»[١٢٣]. والمعرفة الشعبية بحاجة إلى علم وبحث، فالعوام الجهلاء هم «قوة المستبد وقوته بهم يصول ويجول»[١٢٤]. وعلى الجماهير الدفاع عن حقها في إقامة أنظمة ديمقراطية؛ لأنه «لا بد للعاقل إذا كان في قافلة لا غنى له عن مرافقتها ورآها تاهت عن الطريق من أن يرشدها إلى الطريق المؤدية لنجاته ونجاتهم جميعاً»[١٢٥]. ودفاع الجماهير عن حقوقها أمام الأنظمة المستبدة يجب أن يتم أولاً عبر النضال الشعبي السلمي، بالموعظة والتذكير والمطالبة[١٢٦]، ثم يتطور إلى مرحلة العصيان والثورة المسلحة، مع الحرص على عدم إراقة الدماء[١٢٧]. وقال الكواكبي بصراحة واضحة: «لو ملكت جيشاً لقلبت حكومة عبد الحميد في أربع وعشرين ساعة»[١٢٨].

٨- دور العلماء والمثقفين في ترسيخ الديمقراطية

أما العلماء والمثقفون فقد وضع الكواكبي على عاتقهم النصيب الأكبر من المسئولية في الدعوة إلى ترسيخ الديمقراطية، والحفاظ عليها، فهم أمل الأمة ومستقبلها[١٢٩]، والدين إنما يعرف بالعلم، والعلم يعرف بالعلماء العاملين، الذين يقومون في الأمة مقام الأنبياء في الهداية إلى خير الدنيا والآخرة[١٣٠]، ولذا دعا العلماء إلى القول الصريح بدون رياء ولا استحياء؛ لأن حياء «المريض مهلكة، وكتم الأمر المستفيض سخافة»[١٣١]. وأكد أن انتشار نور العلم في أمة ما يعني تكسر قيود الأسر، وسوء مصير المستبدين[١٣٢].

وقسم الكواكبي موقف العلماء من الديمقراطية قسمين :

أولهما : العلماء العاملون، نجباء الأمة من السراة، والعلماء، الذين يستهدون بأنفسهم ولا يقلدون[١٣٣]، المؤمنون بأن المنشأ الأصلي لكل شقاء عند بني البشر هو غياب الديمقراطية والمساواة، وتمركز السلطة بيد حاكم مطلق مستهتر[١٣٤]، وتغييب دور العلماء في الحكم والقيادة[١٣٥]، وقمع الشعوب وإذلالها[١٣٦]. وقد دعا العلماء إلى مراقبة الحكام وتقييدهم بالقوانين والمؤسسات الدستورية[١٣٧]، وحثهم على رفض

والمساواة والطمأنينة(١١٠)، كما بيّن الله في قرآنه الكريم، ورسوله في أحاديثه(١١١). وقد فهم الصحابة هذه الحقيقة بشكل صريح، فآمنوا بالشورى وطبقوها، الأمر الذي أكسب حكمهم جماهيرية واسعة، ومصداقية كبيرة، نجحت في تحقيق الانتصارات الكبيرة، وهزيمة أنظمة عريقة، مثل الإمبراطوريتين البيزنطية والساسانية(١١٢).

لقد ربط الكواكبي بين ذهبية عصر الخلفاء الراشدين، وبين الديمقراطية أو الشورى، بين أنه بعد أن تخلى الحكام المسلمون عنها، وآمنوا أن سلطتهم هي منحة من الله، تراجعت انتصاراتهم، وتقاعست شعوبهم عن نصرتهم، واندلعت في بلادهم الفتن والثورات وغضب الله ورسوله عليهم(١١٣).

وأوضح الكواكبي أن أحد أسباب ضعف الأمة الإسلامية وفتورها هو إصرار الحكام على الاستبداد وتمسكهم بالسياسات الخرقاء، وإدارة مصالح شعوبهم بدون استشارتها(١١٤)، وتقاعسهم عن استعمال قوة الاتفاق والاجتماع(١١٥) واعتقادهم أنَّ السلطة هي مجرد جباية الأموال وفرض الضرائب(١١٦). ولذا فإن أشد مراتب الاستبداد عند الكواكبي هي حكومة الفرد المطلق، أو الفرد المقيد المنتخب غير المسئول(١١٧)، التي لا يمكن أن تجلب لأوطانها سوى الهزائم والتقهقر والعجز(١١٨) ولهذا فإن الحكام الذين يصلون إلى مناصبهم دون عملية ديمقراطية واضحة يكون لشعوبهم فيها النصيب الأكبر، لن يجلبوا لشعوبهم سوى الدمار والتخلف(١١٩). وبناء على ذلك فقد أولى الكواكبي مأسسة مراقبة الحكام جل اهتمامه، فدعا باستمرار إلى إنشاء مؤسسات ومجالس شعبية منتخبة لذلك(١٢٠).

أكد الكواكبي أن للجماهير المسلمة العريضة دوراً كبيراً في ترسيخ مفهوم الديمقراطية وحمايتها والدفاع عنها، انطلاقاً من إيمانه بأن الشورى هي قوت الشعوب الحقيقي الذي لا غنى عنه، خاصة أن المسلمين هم خير أمة أخرجت للناس «أمرنا شورى بيننا نتعاون على البر والتقوي»(١٢١). ولذا فإن من أولى المهام الملقاة على عاتق هذه الجماهير هو معرفة حقوقها وواجباتها كما حددها الشرع

٩- نتائج الدراسة

أولاً : أدخل الكواكبي البعد العقلاني في المشروع التنويري العربي، وأضاف إلى الفهم السياسي الإصلاحي أسسه النظرية، ودعا إلى التقدم والأخذ بأسباب العلم والصناعة. وعَدَّ التجديد فعلاً مستنيراً ينطلق من قاعدة السلف، ويَصُوغُ معادلة جديدة ثوابتها : الحرية والاستقامة والاجتهاد. وأكد أن ترسيخ هذه المعادلة لن يتم إلا من خلال نضال فكري ثوري شامل ضد قوى الجهل والظلم، يقوده علماء ومثقفو الأمة الإسلامية. وقد طرح أفكاره التنويرية بشكل صريح ومباشر من خلال مؤلفيه: «أم القري»، و«طبائع الاستبداد».

ثانياً : اعتبر الكواكبي المثقف بأنه حامل لواء المعرفة، ومالك معايير التمدن ومنتجها، والمراقب والناقد الرئيس لنشاط الدولة وانتظام حركتها. والمثقفون هم قادة الأمة وعقلاؤها، والحكماء الذين ينبتون في مضائق صخور الاستبداد، ويسعون إلى تنوير أفكار الناس بالتعليم. ولذا فإن الأنظمة الحاكمة المستبدة تخاف منهم وتعتبرهم أعداءها وخصومها الأساسيين. وتطاردهم وتنكل بهم، وتسعى إلى تدجينهم، وشراء ذممهم ومواقفهم.

ثالثاً : اعتبر الكواكبي أن الديمقراطية هي شورى أهل الحل والعقد : الفقهاء والعلماء وقادة الجند، والملأ من أشراف الرعية، وزعماء القبائل. وأوضح أن مهمتهم هي الترشيح أو الاختيار المشروط الذي يتماشى مع مصلحة العقيدة والرعية. ودعا إلى تشكيل مجالس نيابية، ودستورية شورية أو اشتراكية عمومية منتخبة تمثل مختلف قطاعات الشعب. ويكون الترشيح فيها مفتوحاً لجميع أبناء الأمة بالتساوي. وتتولى انتخاب الخلفاء والحكام الذين يرشحهم أهل الحل والعقد، وانتخاب مساعديهم ومراقبتهم مراقبة متأنية في الأمور السياسية والمالية والتشريعية. والتصويت على سلوكهم بالأكثرية.

رابعاً : آمن الكواكبي أن مهمة الديمقراطية هي النهوض بالأمة، وتدبير شئونها،

الخنوع وإغواء السلطة لهم بالمال[١٣٨]. وقد اعترف الكواكبي بأن الحكام المستبدين يسعون جهدهم إلى مطاردة رجال العلم والتنكيل بهم «فالسعيد منهم من يتمكن من هجرة دياره، وهذا سبب أن كل الأنبياء العظام... وأكثر العلماء الأعلام والأدباء، تقلبوا وماتوا غرباء»[١٣٩]، ولذا ليس غريباً أن يخاف المستبدون من العلماء المرشدين الراشدين[١٤٠].

ثانيهما : العلماء الجبناء والمتخاذلون فاقدو العزيمة[١٤١]، المتملقون المنافقون الذين يتصاغرون ويتذللون لحكامهم المستبدين ويحرفون أحكام الدين لتوافق أهواءهم «فماذا يرجى من علماء يشترون بدينهم دنياهم؟»[١٤٢]. وقد انتقد دسائس المتعممين الذين ينفثون في صدور الأمراء، وجوب الاستمرار بالاستقلال في رأيهم، ومعاداة الشورى بوصفها مخالفة لقواعد الدين الإسلامي، ويوضحون لهم أنَّ مشاركة الأمة في تدبير شئونها، وإطلاق حرية الانتقاد لها، يخل بنفوذ الأمراء، ويخالف السياسة الشرعية[١٤٣]. وقد أعلن الكواكبي صراحة أن داء الأمة الدفين هو دخول الدين الإسلامي تحت ولاية العلماء الرسميين، الجهال المتعممين أعداء الشورى[١٤٤]، وأن السبب الرئيس للفتور الذي تسرب إلى جسد الأمة يكمن في الدّور التخريبي الذي لعبه هؤلاء في معاداة الشورى[١٤٥].

بناء على ذلك فقد عَدَّ الكواكبي الديمقراطية وجهاً آخر للشورى العربية الإسلامية. مهمتها الرئيسة : النهوض بالأمة، وتدبير شئونها، ورص صفوفها، وتحرير أفرادها من الخوف والظلم والجهد، وتوفير الحرية والعدل والمساواة لهم. ولذلك دعا الحكام المسلمين إلى الإيمان بالديمقراطية إيماناً مطلقا؛ لأن ذلك في حقيقة الأمر إيمان بالإسلام : دين العدل والمساواة والطمأنينة. ووضع الكواكبي على عاتق العلماء والمثقفين مهمة ترسيخ الديمقراطية والحفاظ عليها، ودعاهم إلى مراقبة الحكام وتقييدهم بالقوانين والمؤسسات الدستورية، وحثهم على رفض الخنوع وإغواء السلطة لهم بالمال.

الحواشي

١- الجابري، محمد عابد، الخطاب العربي المعاصر، ص(٢٣). والتراث والحداثة، ص(٣١،٣٠). أمين، جلال، حول مفهوم التنوير : نظرة نقدية لتيار أساسي من تيارات الثقافة العربية المعاصرة، ص٧٠. ولد أباه، السيد، أزمة التنوير في المشروع العربي المعاصر، ص(٩٣-٩٥). حوراني، ألبرت، الفكر العربي في عصر النهضة، ص(٨٩).

٢- الدجاني، أحمد صدقي، لمحة تاريخية : حضارات إنسانية رئيسة وعلاقة المثقفين بمجتمعاتهم، ص(٢٣). طحان، محمد، حياة الكواكبي وأعماله، ص(٣٨). مركز دراسات الوحدة العربية، قضايا التنوير والنهضة في الفكر العربي المعاصر (المقدمة)، ص(٧). حوراني، ألبرت، الفكر العربي في عصر النهضة، ص(٩٠).

٣- أمين، جلال، حول مفهوم التنوير : نظرة نقدية لتيار أساسي من تيارات الثقافة العربية المعاصرة، ص(٨٢).

٤- الجابري، محمد عابد، الخطاب العربي المعاصر، ص٨٤. والديمقراطية وحقوق الإنسان، ص(٣٨-٤٥). الناصر، خالد، أزمة الديمقراطية في الوطن العربي، ص(٣٧-٤٤).الدّوري، عبدالعزيز، الديمقراطية في فلسفة الحكم العربي، ص(١٩١)، (٢١٠-٢١٢). حسين، عادل، المحددات التاريخية والاجتماعية للديمقراطية، ص(١٩٩،٢٠٠). الدجاني، أحمد صدقي، تطور مفاهيم الديمقراطية في الفكر العربي الحديث، ص(١١٧-١٢٠).

٥- الكواكبي، عبد الرحمن، الأعمال الكاملة للكواكبي، (المقدمة)، ص(١١،١٢).

٦- ولد أباه، السيد، أزمة التنوير في المشروع الثقافي العربي المعاصر، ص(٩٤).

٧- العقاد، عباس محمود، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٦٥، ٦٩). الناصر، خالد، أزمة الديمقراطية في الوطن العربي، ص(٤٣). غليون، برهان، تهميش ومسألة بناء النخبة القيادية، ص(٩٥).

٨- الجابري، محمد عابد، الديمقراطية وحقوق الإنسان، ص٤٠. وطحان، محمد، حياة الكواكبي وأعماله، ص(٣٩).

٩- الدّوري، عبد العزيز، الديمقراطية في فلسفة الحكم العربي، ص(٢١٢).

١٠- طحان، محمد، حياة الكواكبي وأعماله، ص(٣٨).

١١- أمين، أحمد، زعماء الإصلاح في العصر الحديث، ص(٢٤٩). العقاد، عباس محمود، عبدالرحمن الكواكبي، ص(٥٥).

١٢- غالي، بطرس بطرس، الكواكبي والجامعة الإسلامية، ص(٧).

ورص صفوفها. وهي حق من حقوق الأفراد التي حفظها الإسلام لهم، وفي مقدمتها حقهم في ممارسة متطلبات مواطنتهم، واختيار حكامهم، وحقهم في التعبير، والعمل، والاعتقاد، والعلم والمساواة، وتكافؤ الفرص، وكشف الحقائق، وإقامة مؤسسات المجتمع المدني الحر.

خامساً: دعا الكواكبي الحكام إلى الإيمان بالديمقراطية أو الشورى؛ لأنها تشكل جوهر الإسلام، وأوضح أن أشد مراتب الاستبداد هي حكومة الفرد المطلق، والفرد المقيد المنتخب غير المسئول، التي لا يمكن أن تجلب لأوطانها سوى الهزائم والتقهقر والعجز، والدمار والتخلف.

سادساً: أناط الكواكبي بالعلماء والمثقفين مهمة ترسيخ الديمقراطية والحفاظ عليها، فقد اعتبرهم أمل الأمة ومستقبلها. ودعاهم إلى ترسيخ القوانين والمؤسسات الدستورية في مجتمعاتهم. كما دعاهم إلى مراقبة الحكام وتقييدهم دستورياً. وحثهم على رفض الخنوع وإغواء السلطة لهم بالمناصب والمال، وانتقد الكواكبي العلماء الرسميين، والجهال المتعممين أعداء الشورى. واعتقد أن السبب الرئيس للفتور الذي تسرب إلى جسد الأمة، يكمن في الدور التخريبي الذي لعبه هؤلاء في معاداة الشورى.

الكواكبي، ص(٢٣).

٢٧- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٢٤-٢٦). العقاد، عباس محمود، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٥٨).

٢٨- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٢٦،٢٥). حمزة، محمد شاهين، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٥،١٤).

٢٩- العقاد، عباس محمود، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٥٨).

٣٠- أمين، أحمد، زعماء الإصلاح في العصر الحديث، ص(٢٥٠). قلعجي، قدري، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٩،١٨). الكواكبي، عبد الرحمن، (الحفيد)، تقديم، ص(٢٤-٢٥).

٣١- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٢٦). عمارة، محمد، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٢٦).

٣٢- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٢٤). حمزة، محمد شاهين، عبد الرحمن الكواكبي، ص٢٥. قلعجي، قدري، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٢٨،٢٧).

٣٣- أمين، أحمد، زعماء الإصلاح في العصر الحديث، ص(٢٥١). حمزة، محمد شاهين، عبدالرحمن الكواكبي، ص(٢١،٢٠).

٣٤- زيدان، جرجي، تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، ج١، ص(٤٤٠). قلعجي، قدري، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٢١،٢٠).

٣٥- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٢٩). العقاد، عباس محمود، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١١٧). تابيير، نوربير، الكواكبي، المفكر الثائر، ص(٥٠).

٣٦- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣٠).

- انظر للمقارنة : حمزة، محمد شاهين، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٤٨-٥٠).

٣٧- قلعجي، قدري، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٢٨).

٣٨- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستبعاد، (٤٣١).

- انظر للمقارنة : زيدان، جرجي، تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، ج١، ص(٤٤٠). أمين، أحمد، زعماء الإصلاح في العصر الحديث، ص(٢٥١).

٣٩- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٣٠). قلعجي، قدري، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٢٧). تابيير، نوربير، الكواكبي، المفكر الثائر، ص(٥٦،٥٥).

٤٠- العقاد، عباس محمود، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٤٤،١٤٣).

٤١- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٣١). حمزة، محمد شاهين، عبد الرحمن الكواكبي،

١٣- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٦). العقاد، عباس محمود، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٥٥). عمارة، محمد، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٩). محافظة، علي، الاتجاهات الفكرية عند العرب، ص(١٣٢).

١٤- الكواكبي، عبد الرحمن، (الحفيد)، تقديم، ص(١٧). طحان، محمد، حياة الكواكبي وأعماله، ص(٣٩).

١٥- زيدان، جرجي، تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، ج١، ص(٣٩). الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٢-١٤). عمارة، محمد، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٤١،٤٠).

١٦- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٤). قلعجي، قدري، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٢). العقاد، عباس محمود، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٤٤).

١٧- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٦،١٥). عمارة، محمد، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٧).

١٨- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٦). قلعجي، قدري، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٢). حمزة، محمد شاهين، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٠).

١٩- العقاد، عباس محمود، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٦٣). طحان، محمد، حياة الكواكبي وأعماله، ص(٣٩).

٢٠- الدهان، سامي، عبد الرحمن، الكواكبي، ص(١٨،١٧).

٢١- زيدان، جرجي، تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، ج٢ ص(٤٣٩،٤٤٠). أمين، أحمد، زعماء الإصلاح في العصر الحديث، ص(٢٥٠). حمزة، محمد شاهين، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٢،١١).

٢٢- زيدان، جرجي، تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، ج١، ص(٤٤٠). الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٩).

٢٣- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٢٠،١٩). العقاد، عباس محمود، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٥٨). تابيير، نوربير، الكواكبي، المفكر الثائر، ص(٥٢).

٢٤- قلعجي، قدري، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٦،١٥). عمارة، محمد، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٢٣).

٢٥- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٢١،٢٠). العقاد، عباس محمود، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٥٨).

٢٦- أمين، أحمد، زعماء الإصلاح في العصر الحديث، ص(٢٥٠). عمارة، محمد، عبد الرحمن

٤٧- العقاد، عباس محمود، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١١٤). قلعجي، قدري، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٣٩، ٧٠). تابيير، نوربير، الكواكبي، المفكر الثائر، ص(٥٧،٥٦).

٤٨- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤١٥، ٤٣١).

- انظر للمقارنة : الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٤٤،٤٣). محافظة، علي، الاتجاهات الفكرية عند العرب، ص(١٧١-١٧٦). جدعان، فهمي، أسس التقدم عند مفكري الإسلام، ص(٢٩٦).

(*) الفيري فيتوريا، (١١٦٣هـ-١٢١٨هـ)/(١٧٤٩-١٨٠٣م)، كاتب إيطالي تعود جذوره الأسرية إلى بيت نبيل، وقد ساح في أوروبا نحو سبع سنوات، ودرس كتب فوليتر، وروسو، ومونتسكيو، وتشبع بآرائهم الحرة، وعشق الحرية وكره الاستبداد، ووجه كتاباته للتغني بالحرية ومناهضة الاستبداد.

- انظر عنه : أمين، أحمد، زعماء الإصلاح في العصر الحديث، ص(٢٥٤). الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٤٤، ٤٥).

٤٩- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣١).

٥٠- جدعان، فهمي، أسس التقدم عند مفكري الإسلام، ص(٢٩٨).

٥١- الكواكبي، عبد الرحمن، (الحفيد)، تقديم، ص(٢٢).

٥٢- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٤٦،٤٥). قلعجي، قدري، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٤٣).

٥٣- قلعجي، قدري، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٤٤،٤٣).

٥٤- تابيير، نوربير، الكواكبي، المفكر الثائر، ص(٦٥،٦٤).

٥٥- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣١).

٥٦- المصدر نفسه، ص(٤٣٧-٤٤٢).

٥٧- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٤٣-٤٥٦).

- انظر للمقارنة : جدعان، فهمي، أسس التقدم عند مفكري الإسلام، ص (٢٩٩-٣٠٧). وطحان، محمد، الاستبداد وبدائله في فكر الكواكبي، ص(٣١١-٣٢٠).

٥٨- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٥٧-٤٦٢).

٥٩- المصدر نفسه، ص(٤٦٣-٤٧٢).

٦٠- المصدر نفسه، ص(٤٧٣-٤٨٤).

٦١- المصدر نفسه، ص(٤٨٤-٤٩٤).

٦٢- المصدر نفسه، ص(٤٩٥-٥٢٣).

ص(٥٠-٥٢). الكواكبي، عبد الرحمن، (الحفيد)، تقديم، ص(٣٢،٣١).

٤٢- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٦٩).

٤٣- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٤١، ٥٥). العقاد، عباس محمود، عبد الرحمن الكواكبي، ص(١٠٤). طحان، محمد، حياة الكواكبي وأعماله، ص(٤٧).

٤٤- الكواكبي، عبد الرحمن الكواكبي، أم القرى، ص(٢٧١).

- انظر للمقارنة : أمين، أحمد، زعماء الإصلاح في العصر الحديث، ص(٢٥٢).

(*) الاجتماع الأول : تأسيس الجمعية، الاثنين ١٥ من ذي القعدة ١٣١٦هـ، ص(٢٧٨-٢٨٤). الاجتماع الثاني: الداء أو الفتور العام، الأربعاء ١٧ من ذي القعدة ١٣١٦هـ، ص(٢٨٥-٢٩٨). الاجتماع الثالث : الداء أو = الفتور العام، الخميس ١٨ من ذي القعدة ١٣١٦هـ، ص(٢٩٩-٣١٢)، الاجتماع الرابع : الدين والإسلام والشرك والتصوف. الاجتماع الخامس : الاستهداء بالكتاب والسنة، الأحد ٢١ من ذي القعدة ١٣١٦هـ، ص(٣٣١-٣٤٢). الاجتماع السادس : التصوف وطرق رفع الاختلاف، الاثنين، ٢٢ من ذي القعدة ١٣١٦هـ، ص(٣٤٣-٣٥٧). الاجتماع السابع : مجمل أسباب الفتور، الأربعاء، ٢٤ من ذي القعدة ١٣١٦هـ، ص(٣٥٨-٣٦٧). الاجتماع الثامن : غرارة المسلمين وأنواعها، الخميس ٢٥ من ذي القعدة ١٣١٦هـ، ص(٣٦٨-٣٧٤). الاجتماع التاسع والعاشر والحادي عشر : مناقشة قانون الجمعية، السبت ٢٧ و٢٨ من ذي القعدة ١٣١٦هـ، ص(٣٧٥). الاجتماع الثاني عشر : قانون الجمعية الاثنين ٢٩ من ذي القعدة ١٣١٦هـ، ص(٣٧٦-٤٠٦).

(*) السيد الفراتي، الفاضل الشامي، البليغ القدسي، الكامل الإسكندري، العلامة المصري، المحدث اليمني، الحافظ البصري، العالم النجدي، المحقق المدني، الأستاذ المكي، الحكيم التونسي، المرشد الفاسي، السعيد الإنكليزي، المولى الرومي، الرياضي الكردي، المجتهد التبريزي، العارف التاتاري، الخطيب القازاني، المدقق التركي، الفقيه الأفغاني، الصاحب الهندي، الشيخ السندي، الإمام الصيني.

- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص (٢٧٨).

٤٥- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٧٨،٢٧٧).

- انظر للمقارنة : حمزة، محمد شاهين، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٤٨-٥٠)، (٥٣-٥٦).

٤٦- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٧٨-٤٠٦).

- انظر للمقارنة : أمين، أحمد، زعماء الإصلاح في العصر الحديث، ص(٢٦٧-٢٧٩). طحان، محمد، حياة الكواكبي وأعماله، ص(٤٧-٤٩). محافظة، علي، الاتجاهات الفكرية عند العرب، ص (١٦٦). جدعان، فهمي، أسس التقدم عند مفكري الإسلام، ص(٢٩٦-٢٩٨).

٨٣- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٤٧).

٨٤- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٧٩، ٢٩٢، ٣٠١، ٣٠٩)، ص (٣٩٨،٣٩٧). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣٠، ٤٤٧، ٤٥٠).

٨٥- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٣٠٩). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٥٠).

- انظر للمقارنة : طحان، محمد، الاستبداد وبدائله في فكر الكواكبي، ص(٣٦١،٣٦٠).

٨٦- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٤٧).

- انظر للمقارنة : طحان، محمد، الاستبداد وبدائله في فكر الكواكبي، ص(٤٧٥،٤٧٤).

٨٧- الجابري، محمد عابد، الديمقراطية وحقوق الإنسان، ص(٤٣،٤٢).

٨٨- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٣٠٩). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٤٧).

- وانظر للمقارنة : الدّوري، عبد العزيز، الديمقراطية في فلسفة الحكم العربي، ص(٢١١).

٨٩- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٨٩، ٣٠٦، ٣٠٩، ٣٩٧).

- انظر للمقارنة : محافظة، علي، الاتجاهات الفكرية عند العرب، ص(١٨٠،١٧٩).

٩٠- المصدر نفسه، ص(٣٩٨،٣٩٧). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٤٧).

٩١- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٤٩).

٩٢- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٣٧٨).

٩٣- المصدر نفسه، ص(٣٩٨). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣٨، ٤٤٩).

٩٤- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٣٩٨)، وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣٨،٤٣٧).

٩٥- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٣٩٨).

٩٦- المصدر نفسه، ص(٣٠٩). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٤٧).

٩٧- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣٨).

- لمقارنة أفكار الكواكبي انظر : عازوري، نجيب، يقظة الأمة العربية، ص(٢٢٠،٢١٩).

٩٨- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٨٩، ٣٠١، ٣٠٨). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٤٩).

٩٩- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص (٣٦٩).

١٠٠- المصدر نفسه، ص(٣٠٩). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣٨، ٤٤٧).

٦٣- المصدر نفسه، ص(٥٢٤-٥٣٤).

٦٤- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٦٧). الطحان، محمد، حياة الكواكبي وأعماله، ص(٥٣،٥٢).

٦٥- العقاد، عباس محمود، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٨٥). الكواكبي، عبد الرحمن، (الحفيد)، تقديم، ص(٣١).

٦٦- طحان، محمد، حياة الكواكبي وأعماله، ص(٥٤،٥٣).

٦٧- المرجع نفسه، ص(٤٢-٤٧).

٦٨- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٧٤-٢٧٥)، ص(٢٨١، ٢٩٤، ٣٣٨، ٣٨٣). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣١، ٤٣٦).

٦٩- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٧٢).

٧٠- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٣٧٦)، (٣٨٤،٣٨٣). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٤، ٤٦١).

٧١- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٩٥، ٣٧٦).

٧٢- المصدر نفسه، ص(٣٨٣).

٧٣- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٤٩).

٧٤- المصدر نفسه، ص(٤٥٨)، (٤٦٢،٤٦١)، ص(٤٨٦، ٤٩٢، ٥٢٢).

٧٥- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٩٥، ٣٦٠). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٢٤٩).

٧٦- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٣٠١).

٧٧- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٥٩، ٤٨٣).

٧٨- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٨٢،٢٨١)، ص(٢٩١،٢٩٠)،ص(٢٩٤، ٣٦٠، ٣٧٦).

٧٩- المصدر نفسه، ص(٣٠٤، ٣٥٩، ٣٨٢).

٨٠- المصدر نفسه، ص(٣٠٣،٣٠٢).

٨١- الجابري، محمد عابد، الديمقراطية وحقوق الإنسان، ص٤٠. الدجاني، أحمد، تطور مفاهيم الديمقراطية في الفكر العربي الحديث، ص(١١٨،١١٧). جدعان، فهمي، نحن والديمقراطية، ص(١٤٥، ١٦٩).

٨٢- حسين، عادل، المحددات التاريخية والاجتماعية للديمقراطية، ص(١٩٩). الناصر، خالد، أزمة الديمقراطية في الوطن العربي، ص(٣٧-٤٣).

١١٩- المصدر نفسه، ص(٤٣٧).
١٢٠- المصدر نفسه، ص(٤٣٦، ٤٣٨).
١٢١- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، (٢٩٢).
١٢٢- المصدر نفسه، ص(٣٠٦، ٣٠٨). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣٨).
١٢٣- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٧٢).
١٢٤- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٣٠١، ٣٣٨، ٣٦٠). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٥٩).
١٢٥- الشهباء، العدد ٥، ٢١ من ذي الحجة سنة ١٢٩٤هـ/٨ و٢٠ كانون أول عام ١٨٧٧م.
- نقلاً عن : الكواكبي، عبد الرحمن، الأعمال الكاملة، ص(١٧٩).
١٢٦- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣١، ٤٣٨، ٥٢٩).
١٢٧- المصدر نفسه، ص(٤٤٨،٤٤٩)، ص(٤٥٠).
١٢٨- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، ص(٣٧). محافظة، علي، الاتجاهات الفكرية عند العرب، ص(١٣٣).
١٢٩- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٨٢). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٥٢٢).
١٣٠- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٩٥). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٨٦).
١٣١- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٨١، ٢٩٤).
١٣٢- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٦٢).
١٣٣- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٣٠٤، ٣٣٨، ٣٧٦).
١٣٤- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٣٦٠،٣٦١).
١٣٥- المصدر نفسه، ص(٣٧٦، ٣٨٣).
١٣٦- المصدر نفسه، ص(٣٦٠).
١٣٧- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣١، ٤٣٦، ٤٣٨، ٤٤٧، ٤٥٠).
١٣٨- المصدر نفسه، ص(٤٧٢، ٤٨٣، ٥٠٢).
١٣٩- المصدر نفسه، ص(٤٦١). انظر للمقارنة : ما كتبه عازوري، نجيب، يقظة الأمة العربية، ص(١٨٦).

١٠١- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٣٩٨). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣٨، ٤٥٠، ٤٧٢).

١٠٢- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٨٣).

١٠٣- المصدر نفسه، ص(٣١١).

١٠٤- المصدر نفسه، ص(٢٩٨).

١٠٥- المصدر نفسه، ص(٢٨٩، ٣٠٦). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣٨، ٤٥٠).

١٠٦- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٧٤، ٢٩٠). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٣٠٩، ٤٤٠، ٤٦١). الشهباء، العدد ٦، ٢٢ من ذي الحجة، ١٢٩٤هـ/١٥ و٢٧ كانون أول، عام ١٨٧٧م. - نقلاً عن : الكواكبي، عبد الرحمن، الأعمال الكاملة، ص(١٩٤،١٩٥).

١٠٧- الشهباء، العدد ٢، ٥ جمادى الأولى ١٢٩٤هـ/٢٣ و٢٥ تموز ١٨٧٧م.
- نقلاً عن : الكواكبي، عبد الرحمن، الأعمال الكاملة، ص(١٣٢،١٣٣).

١٠٨- الاعتدال، العدد ١، ٥ شعبان ١٢٩٦هـ/٢٣ و٢٥ تموز ١٨٧٩م.
- نقلاً عن : الكواكبي، عبد الرحمن، الأعمال الكاملة، ص(٢٥٢).

١٠٩- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٦٥).

١١٠- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٣٠٨، ٣٦٠). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٤٩).

١١١- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٤٧،٤٤٨).

١١٢- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٣٠٨، ٣٦٠). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٤٩).

١١٣- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٧٥، ٢٧٩، ٢٨٩، ٣٠٩، ٣٧٦). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣٠، ٤٤٧).

١١٤- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٣٦٠، ٣٦٣). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣٧).

١١٥- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٨٠).

١١٦- المصدر نفسه، ص(٣٦٠).
- انظر للمقارنة : محافظة، علي، الاتجاهات الفكرية عند العرب، ص(١٦٥).

١١٧- الكواكبي، عبد الرحمن، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٣٨).

١١٨- المصدر نفسه، ص(٤٣٨، ٤٣٩، ٤٧٢).

المصـادر والمراجـع

١- أمين، أحمد، زعماء الإصلاح في العصر الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (ب.ط)، (ب.ت).

٢- أمين، جلال، حول مفهوم التنوير : نظرة نقدية لتيار أساسي من تيارات الثقافة العربية المعاصرة، قضايا التنوير والنهضة في الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١م.

٣- تابيير، نوربير، الكواكبي، عبد الرحمن، المفكر الثائر، ترجمة علي سلامة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٨م.

٤- الجابري، محمد عابد :

- التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١م.
- الخطاب العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٩٢م.
- الديمقراطية وحقوق الإنسان، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة الثقافة القومية ٢٦، قضايا الفكر العربي ٢، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م.

٥- جدعان، فهمي :

- أسس التقدم عند مفكري الإسلام، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط٣، ١٩٨٨م.
- نحن والديمقراطية منظور تنويري، عالم الفكر، يناير، مارس ٢٠٠١م، المجلد ٢٩، العدد ٣، الكويت، ص(١٤٣-١٦٩).

٦- حسين، عادل، المحددات التاريخية والاجتماعية للديمقراطية، أزمة الديمقراطية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٧م.

٧- حمزة، محمد شاهين، عبد الرحمن الكواكبي، العبقرية الثائرة، المكتبة العلمية ومطبعتها، القاهرة، مصر، (ب.ط)، (ب.ت).

٨- حوراني، ألبرت، الفكر العربي في عصر النهضة ١٧٩٨-١٩٣٩م، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٧٧م.

٩- الدجاني، أحمد صدقي:

- تطور مفاهيم الديمقراطية في الفكر العربي الحديث، أزمة الديمقراطية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٧م.
- لمحة تاريخية : حضارات إنسانية رئيسة وعلاقة المثقفين بمجتمعاتهم، المثقف العربي همومه

١٤٠- المصدر نفسه، ص(٤٤٠، ٤٥٨).

١٤١- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٨١، ٢٩٥). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(١٤١).

١٤٢- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٣٠٨).

١٤٣- المصدر نفسه، ص(٣٠١). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٤٨،٤٤٩).

١٤٤- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٢٩٨). وطبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، ص(٤٦٦).

١٤٥- الكواكبي، عبد الرحمن، أم القرى، ص(٣٦٠،٣٦١).

- طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد. الأعمال الكاملة للكواكبي، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة التراث القومي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٥م.
- جريدة الشهباء، الأعداد :
- ٦، ٢٢ من ذي الحجة، ١٢٩٤هـ/١٥ و٢٧ كانون أول عام ١٨٧٧م. ٢ ، ٥ جمادى الأولى ١٢٩٤هـ/٢٣ و٢٥ تموز ١٨٧٧م. الأعمال الكاملة للكواكبي، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة التراث القومي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٥م.
- جريدة الاعتدال، العدد ١، ٥ شعبان ١٢٩٦هـ، تموز ١٨٧٩م. الأعمال الكاملة للكواكبي، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة التراث القومي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٥م.

٢٢- محافظة، علي، الاتجاهات الفكرية عند العرب في عصر النهضة ١٧٩٨-١٩١٤ م الاتجاهات الدينية والسياسية والاجتماعية والعلمية، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٨م.

٢٣- مركز دراسات الوحدة العربية :
- قضايا التنوير والنهضة في الفكر العربي المعاصر، (المقدمة)، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١م.
- الأعمال الكاملة للكواكبي (المقدمة)، سلسلة التراث القومي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٥م.

٢٤- الناصر، خالد، أزمة الديمقراطية في الوطن العربي، الديمقراطية وحقوق الإنسان في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة كتب المستقبل العربي (٤)، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٦م.

٢٥- ولد أباه، السيد، أزمة التنوير في المشروع العربي المعاصر، قضايا التنوير والنهضة في الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩١م.

وعطاؤه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٥م.

١٠- الدهان، سامي، عبد الرحمن الكواكبي، نوابغ الفكر العربي، ٢٣، دار المعارف، القاهرة، مصر، (ب.ط)، (ب.ت).

١١- الدّوري، عبد العزيز، الديمقراطية في فلسفة الحكم العربي، الديمقراطية وحقوق الإنسان في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة كتب المستقبل العربي (٤)، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٦م.

١٢- زيدان، جرجي، تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط٣، (ب.ت).

١٣- طحان، محمد :

- الاستبداد وبدائله في فكر الكواكبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٢م.

- حياة الكواكبي وأعماله، الأعمال الكاملة للكواكبي، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة التراث القومي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٥م.

١٤- عازوري، نجيب، يقظة الأمة العربية، تعريب وتقديم أحمد بو ملحم «المؤسسة العربية للدراسات والنشر»، بيروت، لبنان، (ب.ط)، (ب.ت).

١٥- العقاد، عباس محمود، عبد الرحمن الكواكبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦١م.

١٦- عمارة، محمد، عبد الرحمن الكواكبي، شهيد الحرية ومجدد الإسلام، دار الوحدة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٤م.

١٧- غالي، بطرس بطرس، الكواكبي والجامعة الإسلامية، الدار القومية للطباعة والنشر، سلسلة الكتب القومية، ٣٤، القاهرة، مصر، ١٩٥٩م.

١٨- غليون، برهان، تهميش ومسألة بناء النخبة القيادية، المثقف العربي همومه وعطاؤه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٥م.

١٩- قلعجي، قدري، عبد الرحمن الكواكبي، دار المشرق الجديد، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٣م.

٢٠- الكواكبي، عبد الرحمن، (الحفيد)، الأعمال الكاملة للكواكبي، (تقديم)، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة التراث القومي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٥م.

٢١- الكواكبي، عبد الرحمن :

- أم القرى «أي ضبط مفاوضات ومقررات مؤتمر النهضة الإسلامية المنعقد في مكة المكرمة سنة ١٣١٦هـ». الأعمال الكاملة للكواكبي، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسلة التراث القومي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٥م.

Competition Regulations in the Islamic Market

Dr. Abud Alstar Al - Hitee

Abstract

The principles of the Islamic economic have been well defined and clarified by Islamic scholars through their valuable instructions and opinions in financial treatments. These Islamic instructions could generate an Islamic market which override in itـںs organization and performance all other markets that have been proposed by other western scholars.

The bases for organizing these Islamic markets and how to control their competition regulations have been presented in this paper. All Islamic scholars stated that; the market in the Islamic economy is a competitive market, and there is a freedom for entering and leaving these markets depending on the economic exchange between producers and consumers. These solid principles emphasize on the illegality of putting some constraints in the way of the producers if they decide to enter any investment project, since this matter will bring the rightness to the nation.

Islam established a price control system (called Hisbaa) in order to organize the markets and supervising the economical operations in these markets. Hisbaa system is considered as watching, organizing, and controlling device for the Islamic economic.

السوق الإسلامية وضوابط المنافسة فيه

د.عبدالستار الهيتي *

الملخص

في هذه الدراسة تم التعرف على ما طرحه الاقتصاد الإسلامي من خلال توجيهات الفقهاء وآرائهم في فقه المعاملات المالية من أجل صياغة سوق إسلامي يفوق في تنظيمه كل الطروحات الفكرية التي قدمها رواد الفكر الوضعي على اختلاف مدارسهم وتباين وجهات نظرهم .

تم التطرق فيها إلى أسس تنظيم الأسواق في الإسلام وضوابط المنافسة وآدابها . حيث يرى فقهاء المسلمين أن السوق في الاقتصاد الإسلامي تنافسية ، وأن حرية الدخول فيها والخروج منها مكفولة لأطراف التبادل الاقتصادي من منتجين ومستهلكين ، مما يؤكد عدم مشروعية وضع أي قيود في وجه المنتجين ومشروعاتهم إذا أرادوا الدخول في أي فرع من فروع الإنتاج ، مادام أن ذلك يحقق مصلحة من المصالح العامة للأمة .

وقد أقام الإسلام نظام الحسبة؛ لتنظيم الأسواق والإشراف على سير العمليات الاقتصادية فيها والرقابة عليها، والمقصود بالحسبة: الأمر بالمعروف إذا ظهر تركه والنهي عن المنكر إذا ظهر فعله ، فهي بذلك تعد جهاز الرقابة الإداري والاقتصادي في الاقتصاد الإسلامي .

* **أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية، كلية الآداب، جامعة البحرين.**

والتعريف الاقتصادي ، كما نتناول فيه أنواع الأسواق وتوزيعاتها ، فباعتبار الجانب المكاني والجغرافي ينقسم السوق إلى أسواق محلية، وإقليمية، وعالمية ، ومن حيث الاعتبار الفني والمنافسة الاقتصادية ينقسم السوق إلى أسواق المنافسة التامة وأسواق المنافسة الاحتكارية ، ثم نعرج على تركيبة السوق وطبيعته من منظور إسلامي من خلال جملة من المفاهيم التي اعتمد عليها تكوين السوق وفقا للقواعد والأحكام الفقهية والتوجيهات الشرعية في هذا المجال من خلال اعتباره فرضا من فروض الكفاية التي يجب على عموم الأمة القيام بها ، بحيث لو أهملت هذا الجانب لحقها الإثم والمعصية؛ لارتباط ذلك بمصالح الناس وحاجاتهم الضرورية .

مفهوم السوق

السوق لغة : موضع البيع والشراء والتعامل(١)، و السوق تؤنث وتذكر(٢).

جاء في معجم البلدان لياقوت «أليس عمر بن عبد العزيز كان يقول: إن الوالي بمنزلة السوق يجلب إليها ما ينفق فيها، فإن كان برا أتوه ببرهم، وإن كان فاجرا أتوه بفجورهم»(٣).

وذكر القرطبي في تفسيره : أن منقذ بن عمرو كان في زمن عثمان بن عفان رضي الله عنه يبتاع البيع في السوق ويرجع به إلى أهله، وقد غبن غبنا قبيحا فيلومونه ويقولون له: تبتاع فيقول : أنا بالخيار إن رضيت أخذت، وإن سخطت رددت (٤) .

ومن هنا أصبحت كلمة السوق تطلق على كل مكان جغرافي تباع فيه السلع وتشترى، وقد عرف ابن خلدون السوق بأنها: تلك التي تشتمل على حاجات الناس، الضروري منها، وهي الأقوات مثل الحنطة وما في معناها ، والحاجي والكمالي منها مثل الأدم والفواكه والملابس والماعون والمراكب والمباني وما إلى ذلك(٥).

السوق في اصطلاح الاقتصاديين .

أما السوق في اصطلاح الاقتصاديين فهي : إطار يشتمل على مجموعة من المشترين والبائعين بحيث يصبحون على اتصال وثيق، ويمكن إجراء التبادل بينهم

المقدمة

السوق وتركيبته، وتنظيم العمل فيه، والوصول به إلى مرحلة المنافسة الكاملة، تُعَدُّ أبرز العناصر التي يركز عليها الباحثون الاقتصاديون عند بحثهم لركن التبادل من أركان العملية الاقتصادية .

وقد قدمت المدارس الاقتصادية على اختلاف وجهات نظرها طروحات متعددة حول السوق وتنظيماته من حيث حرية الدخول إليه وحرية العمل فيه ، وضمان توافر السلع والبضائع داخله ، وتفعيل دور الرقابة على المتعاملين فيه من بائعين ومشترين للوصول إلى مرحلة المنافسة الحرة.

وفي هذه الدراسة الموجزة والمتواضعة سنحاول التعرف على ما طرحه الاقتصاد الإسلامي من خلال توجيهات الفقهاء وآرائهم في فقه المعاملات المالية الذي حوى نماذج رائعة من أساليب التعامل التبادلي؛ ليقدم بذلك صياغة متكاملة لنموذج سوق إسلامي يفوق في تنظيمه كل الطروحات الفكرية التي قدمها رواد الفكر الوضعي على اختلاف مدارسهم وتباين وجهات نظرهم ، بل إن المتتبع لبعض الصيغ التنظيمية التي قدموها يصل إلى حقيقة ماثلة: وهي أنهم في هذا الميدان لم يتجاوزوا أن يكونوا عالة على الفقه الإسلامي، وما احتواه من مبادئ وأفكار وتوجهات .

ومن أجل الوقوف على ما قدمه الفقه الإسلامي في هذا المجال اقتضى الأمر أن يتم توزيع البحث في السوق الإسلامي وآداب المنافسة فيه على المحاور الآتية:

- السوق: مفهومه وتركيبته .
- أسس تنظيم الأسواق في الإسلام .
- ضوابط المنافسة وآدابها .

وسيتم بحث كل محور من هذه المحاور على حدة ،،،

المحور الأول ـ السوق: مفهومه وتركيبته

سنحاول في هذا المحور البحث عن مفهوم السوق من خلال التعريف اللغوي

٢ ـ أسواق المنافسة الاحتكارية: وهي الأسواق التي لا تتوافر فيها صيغة المبادلة الحرة الصافية ، والتي يمكن فيها لبعض البائعين أو المشترين ممارسة التأثير في الأثمان من خلال وجود بائع واحد، أو عدد قليل من البائعين يتحكمون في عرض السلعة وتحديد السعر .

السوق في الاقتصاد الإسلامي

ارتبطت ظاهرة السوق من حيث النشأة بتطور النشاط الاقتصادي من ناحية ، وازدياد التبادل التجاري من ناحية أخرى؛ نتيجة لتطور عمليتي التخصص وتقسيم العمل مما يعني أن السوق ظاهرة ملازمة للوجود الإنساني، ومرتبطة بالطبيعة البشرية ، وأنه مهما تعددت محاولات إلغاء دوره في الحياة الاقتصادية ، فإنها لم تنجح، بل تزيد المشكلات الاقتصادية تعقيدا . لكن الملاحظ أن الحافز الأساسي إلى الإنتاج أو التوزيع الأساسي للموارد بين الاستخدامات المختلفة، أو توزيع السلع بين أفراد المجتمع كان منفصلا في كثير من فترات التاريخ القديم عن عملية السوق، بفعل الاكتفاء الذاتي الذي كان يتمتع به المنتجون والمستهلكون ، وهذا يعني أن السوق في العصور القديمة لم يكن الوسيلة الأساسية التي كانت المجتمعات تعالج بها مشكلاتها الاقتصادية المختلفة .

في حين أنه في المراحل التاريخية التالية للعصور القديمة وهي العصور التي ارتبطت بظهور فائض اقتصادي يزيد على حاجة المنتج نفسه – أي عندما أصبح المنتجون ينتجون أكثر مما هو لازم لإشباع حاجاتهم – ظهر الإنتاج التجاري بقصد المبادلة بين السلع في صورة المقايضة، ثم تطور بعد ذلك إلى المبادلة عن طريق استخدام النقود .

ومن خلال انتقال البشرية من العصور القديمة إلى العصور الوسطى أصبح تبادل السلع والخدمات يتم بصورة متزايدة عن طريق البيع والشراء، وهو ما يطلق عليه – الإنتاج من أجل المبادلة – بدلا من الحالة القديمة، وهي – الإنتاج من أجل

دون أي قيود(٦).

وبهذا استخدمت كلمة السوق في معنى أوسع من المعنى السابق بكثير ، فهو لا يشير إلى مكان مادي محدد، بل يشير إلى مجموعة العلاقات المتبادلة بين البائعين والمشترين الذين تتلاقى رغباتهم في تبادل سلعة، أو خدمة معينة .

وبناء على ذلك يمكن تقسيم الأسواق إلى ثلاثة أنواع(٧):

١ ـ السوق المحلي : ويتم تسويق السلعة فيه داخل القرية أو المدينة أو الدولة .

٢ ـ السوق الإقليمي: وهو السوق الذي يضم عدة دول لها عادات وتقاليد واحدة وتقوم باستهلاك سلع تتفق مع هذه العادات والتقاليد ، حيث تكون سوق بعض السلع محصورة في منطقة معينة، يكون الجوار والموقع الجغرافي عاملا من عوامل ترويجها وانتشارها، إضافة إلى اشتراكها في التقاليد والأعراف الاجتماعية والثقافية، كالأزياء العربية التي يتم تداولها على مستوى الأقطار العربية حصرا ، ولا مجال لتسويقها على المستوى العالمي .

٣ ـ السوق العالمي: وهو الذي يتم تسويق السلعة فيه على نطاق عالمي، كسلعة البترول والقمح والسكر ونحوها.

وبسبب تقدم وسائل الاتصال وتطور أشكالها صار من الميسور أن يتصل مشتر في طرف من أطراف الأرض ببائع في الطرف الآخر، مما يعني أن الأسواق اليوم تجاوزت الصيغ التقليدية التي كانت معروفة سابقا، وأصبحت تشمل كل علاقة تجارية تنشأ بين طرفين بغض النظر عن المكان أو الزمان أو الظرف .

أما من حيث شكل المنافسة فإن الأسواق تنقسم إلى مجموعتين :

١ ـ أسواق المنافسة التامة: وهي التي تتوافر فيها صيغ المبادلة الحرة الصافية البعيدة عن الضغوط والإكراه والتحايل ، وفي هذه الأسواق لا يمكن لأي بائع أو مشتر التأثير في الأثمان؛ نظرا لوجود عدد كبير من البائعين والمشترين لهم دراية وعلم تام بظروف السوق وأحوالها.

راجع إلى الأول» [٩].

ويقول الفخر الرازي في تفسيره للآية: «إنا أوقعنا هذا التفاوت بين العباد في القوة والضعف ، والعلم والجهل، والحذاقة والبلاهة ، والشهرة والخمول ، وإنما فعلنا ذلك لأنا لو سوينا بينهم في كل هذه الأحوال لم يخدم أحد أحدا ، ولم يصر أحد منهم مسخرا لغيره ، وحينئذ يفضي ذلك إلى خراب العلم وفساد نظام الدنيا»[١٠].

وقد دلت هذه الآية أيضا على أن الله تعالى لم يفعل ذلك عبثا، وإنما لحكمة ومصلحة أرادها سبحانه، مما يشير إلى تعليل أحكام الله تعالى وأفعاله بالمصالح العامة لعموم الناس .

أما الآلوسي فقد أوضح في تفسيره أن مراد الله تعالى في هذه الآية هو التركيز على التخصص وتقسيم العمل؛ حيث يقول في معناها: «نحن قسمنا أسباب معيشتهم ... قسمة تقتضيها مشيئتنا المبنية على الحكم والمصالح ، ولم نفوض أمرها إليهم علما منا بعجزهم عن تدبيرها بالكلية» [١١] وفي هذا إشارة واضحة إلى أن التخصص في العمل لم يأت صدفة ودون قصد، وإنما هو مراد الله تعالى، ولذلك لم يوكله الله إلى البشر مخافة عدم انتظامه وتدبيره من قبلهم. «ورفعنا بعضهم فوق بعض درجات ـ أي في الرزق وسائر مبادئ المعايش ـ درجات ـ متفاوتة حسبما تقتضيه الحكمة ، فمن ضعيف وقوي، وغني وفقير، وخادم ومخدوم ـ ليتخذ بعضهم بعضا سخريا ـ ليستعمل بعضهم بعضا في مصالحهم، ويستخدموهم في مهنهم، وليسخروهم في أشغالهم حتى يتعايشوا ويترافدوا ويصلوا إلى مرافقهم ، لا لكمال في الموسع عليه ، ولا لنقص في المقتر عليه، ولو فوضنا ذلك إلى تدبيرهم لضاعوا وهلكوا» [١٢].

ويتضح مما تقدم أن الله تعالى قسم معيشة الناس في الحياة الدنيا بأن جعلهم متفاوتين في المواهب والقدرات والرزق والدخل؛ لأن التساوي التام في الدخول يؤدي إلى تجميد العملية الإنتاجية في المجتمع ، ويصيب الاقتصاد بحالة من الركود

الاكتفاء الذاتي - بحيث أصبحت التجارة هي القاعدة في الجهاز الاقتصادي في كثير من المجتمعات الإنسانية.

هذه الفترة التاريخية والانتقالية التي مرت بها الحياة الاقتصادية هي التي شهدت بعثة النبي (صلى الله عليه وسلم) وظهور الإسلام كرسالة سماوية . وقد وصل المجتمع الإسلامي كغيره من المجتمعات الإنسانية إلى فكرة - السوق - كتنظيم يحقق التفاعل بين الأفراد، ويضمن برمجة النشاط الاقتصادي في إطار الحرية الاقتصادية للمتعاملين .

وإذا عدنا إلى الإسلام و أطروحاته النظرية في هذا المجال وجدنا أن أول إشارة إلى ظاهرة التخصص في العمل وتقسيمه التي تستند إليها ظاهرة السوق وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى ((نَحْنُ قَسَمْنَا بَيْنَهُمْ مَعِيشَتَهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَرَفَعْنَا بَعْضَهُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَاتٍ لِيَتَّخِذَ بَعْضُهُمْ بَعْضًا سُخْرِيًّا))[٨].

وقد نزلت هذه الآية للرد على المشركين الذين قالوا: إن منصب الرسالة لا يليق إلا برجل شريف كثير المال عظيم الجاه في إحدى القريتين - مكة أو الطائف - فأبطل الله هذه الشبهة، وأنكر عليهم جهلهم وإعراضهم وتحكمهم في أن يكونوا هم المدبرين لأمر النبوة .

والمتتبع لآيات القرآن الكريم وقواعد الإسلام يجد فيها صياغة متقدمة ناضجة لتركيبة السوق بوصفه علامة على مدى تطور النشاط الاقتصادي، وتنوع أشكاله ويتضح ذلك من خلال الأمور الآتية:

أولا ـ الإسلام وظاهرة التخصص

تُعَدُّ أول إشارة إلى التخصص وتقسيم العمل الاجتماعي الذي تستند إليه ظاهرة السوق ما ورد في قوله تعالى ((نَحْنُ قَسَمْنَا بَيْنَهُمْ مَعِيشَتَهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا ،،، الآية)) فقد جاء في تفسير ابن كثير «قيل معناه ليسخر بعضهم بعضا في الأعمال لاحتياج هذا وهذا إلى هذا ... وقال قتادة والضحاك: ليملك بعضهم بعضا، وهو

وسلم): (اعملوا فكل ميسر لما خلق له)[١٥] فهذا يغرس الأرض بما منحه الله من قوة بدنية وألهمه من علم بأحوال الزرع، ويبيع ثمرها لمن لا يقدر على الزراعة، ولكنه يستطيع الحصول على الثمن من طرق أخرى ، وهذا يحضر السلع من أطراف الدنيا ويبيعها لمن ينتفع بها، وهذا يجيد الصناعة فيصنع ما يحتاج إليه الناس ويبيعهم من مصنوعاته، مما يجعل البيع والشراء أهم جزء من النشاط الاقتصادي؛ في المجتمع الإنساني، ومن أكبر الوسائل التي تبعث على العمل في الحياة الاقتصادية؛ لتحقيق سبل الحضارة والعمران [١٦].

ومن المعلوم أنه كلما زادت حركة البيع والشراء وكثرت عملية التبادل واتسع نطاق السوق اتسع معها نطاق تقسيم العمل . والعمل المقصود هنا : هو العمل الاقتصادي الذي يهدف إلى تكوين أموال اقتصادية سواء كانت سلعا أو خدمات. والمقصود بتقسيم العمل : هو التقسيم بالمعنى الاجتماعي الذي تقوم عليه ظاهرة السوق، أي أن يتخصص كل عامل في مهنة معينة؛ لينتج سلعة أو خدمة، لا للاستهلاك الشخصي المباشر، وإنما بهدف مبادلة ما يفيض عن الحاجة بسلع وخدمات أخرى عن طريق النقود.

وقد أشار الكثير من فقهاء المسلمين وعلمائهم إلى أن حاجة الإنسان إلى التعاون والتكامل مع الآخرين هي التي أدت إلى تقسيم العمل ونشوء ظاهرة السوق ، فقد تحدث الإمام محمد بن الحسن الشيباني عن هذه الظاهرة وذكر[١٧]: أن الله تعالى خلق أولاد آدم خلقا لا تقوم أبدانهم إلا بأربعة أشياء - الطعام، والشراب، واللباس، والسكن _ وقدر لهم المعاش بأسباب فيها حكمة بالغة ؛ لأن كل واحد منهم لا يتمكن من تعلم جميع ما يحتاج إليه في عمره ... فيسر الله تعالى على كل واحد منهم تعلم نوع من ذلك، وإلى هذا أشار رسول الله (صلى الله عليه وسلم) في قوله: (إن المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضا)[١٨].

والجمود. في حين أن التفاوت في الدخول يشكل دافعا لتحسين الإنتاج وتحريك المنافسة، كما يسمح بإيجاد تفاوت معقول في أذواق المستهلكين يدفع إلى تنويع المنتجات ورواج السلع وإحداث حركة دائبة في الحياة الاقتصادية ، وبهذا تدور عجلة الحياة المعيشية للأمة .

ولم تقف الآية عند حدود تقرير حقيقة التفاوت بين الناس في الدخول والمواهب والقدرات ، وإنما تجاوزت ذلك إلى بيان الحكمة من وراء هذا التفاوت، وهو التسخير أو هو حقيقة التعاون اللاإرادي بين المتعاملين من منتجين ومستهلكين .

ويُعَدُّ السوق أهم مظهر من مظاهر التعاون اللاإرادي حيث إن الجميع يخدم الجميع دون قصد أو إرادة مسبقة، وهذا هو سر التكامل الاقتصادي الذي يعتمد على ظاهرة التخصص وتقسيم العمل بين الناس؛ ليتم بعد ذلك تبادل الفائض في السوق.

وإذا انتقلنا من هذه الآية إلى آية أخرى وجدنا إشارة إلى هذا المعنى وبصورة أكثر إلحاحا وحاجة إلى التقسيم والتخصص وذلك في قوله تعالى: ((وَلَوْ بَسَطَ اللَّهُ الرِّزْقَ لِعِبَادِهِ لَبَغَوْا فِي الأَرْضِ وَلَكِنْ يُنَزِّلُ بِقَدَرٍ مَا يَشَاءُ إِنَّهُ بِعِبَادِهِ خَبِيرٌ بَصِيرٌ))(١٣) فقد جاء في تفسيرها « لو جعلناهم سواء في المال لما انقاد بعضهم لبعض ولتعطلت الصنائع» (١٤).

وبهذا تشير الآيات إلى حقيقة تسخير الناس بعضهم لبعض عن طريق التفاوت في الأرزاق والقدرة على الاكتساب الذي جعله الله بين العباد؛ لكي يمتهن كل منهم بما يوافق مواهبه وإمكاناته ، وهو إشارة إلى أن هذا التفاوت في الأرزاق موزع على أساس الأفراد وقدراتهم بغض النظر عن الدين أو اللون أو الجنس ، ويتضح لنا أن الحكمة من هذا التفاوت هي ما يترتب عليه من تبادل المنافع بين الناس وتحقيق التعاون بينهم، فينتظم بذلك معاشهم، وينهض كل واحد منهم إلى ما يستطيع الحصول عليه من رزق الله بما يتناسب وإمكاناته على حد قول النبي (صلى الله عليه

إليه لفسد الناس وفسد أمر دنياهم ، ودينهم فلا تتم مصالحهم إلا بالمعاوضة، وصلاحها بالعدل الذي أنزل الله له الكتب ، وبعث به الرسل فقال تعالى: ((لَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلَنَا بِالْبَيِّنَاتِ وَأَنْزَلْنَا مَعَهُمُ الْكِتَابَ وَالْمِيزَانَ لِيَقُومَ النَّاسُ بِالْقِسْطِ))(٢٢) . ولا ريب أن النفوس مجبولة على بذل المعاوضة؛ لحاجتها إليها)(٢٣).

وفي هذه النصوص التي نقلناها عن فقهاء المسلمين إشارة إلى أن السوق في الاقتصاد الإسلامي ليس ضرورة تتطلبها عملية التخصص وتقسيم العمل فحسب كما ينظر إلى ذلك رواد الاقتصاد الوضعي، بل هو إلى جانب ذلك واجب شرعي يلزم الإسلام به أتباعه ديانة؛ لينقله بذلك من الضرورة الدنيوية إلى الواجب التعبدي الكفائي بمعنى أنه إذا قام به البعض - التجار وأصحاب الصنعة - سقط الإثم عن الباقين . أما إذا أغفلته الأمة فقد وقعت في دائرة المحظور الشرعي .

وفي جانب آخر من جوانب الفكر الإسلامي يشير ابن خلدون إلى ظاهرة السوق وضرورتها للعمران البشري في عدة مواضع من مقدمته التي يرى فيها أن الاجتماع الإنساني ضروري؛ لأن الإنسان مدني بالطبع، لذلك فهو لا يستطيع أن يقوم بكل ما يحتاج إليه إلا بتعاونه مع أبناء جنسه ، ويوضح ابن خلدون حاجة الإنسان إلى تبادل السلع عن طريق السوق، فيقول : (وتمامه أن الله سبحانه وتعالى خلق الإنسان وركبه على صورة لا تصح حياته وبقاؤه إلا بالغذاء، وهداه إلى التماسه بفطرته وما ركب فيه من القدرة على تحصيله إلا أن قدرة الواحد من البشر قاصرة عن تحصيل حاجته من ذلك الغذاء، غير موفية له بمادة حياته منه ، ولو فرضنا منه أقل ما يمكن فرضه وهو قوت يومه من الحنطة مثلا فلا يحصل إلا بعلاج كثير من الطحن والعجن والطبخ، وكل واحد من هذه الأعمال الثلاثة يحتاج إلى مواعين وآلات لا تتم إلا بصناعات متعددة من حداد ونجار وفاخوري . .. كما أنه يحتاج في تحصيله إلى أعمال أخرى أكثر من هذه، وآلات متعددة وصنائع كثيرة ... ويستحيل أن تفي بذلك كله أو بعضه قدرة الواحد .

ثانيا ـ السوق فرض من فروض الكفاية

السوق في الاقتصاد الإسلامي واحدة من الواجبات الشرعية التي يتحتم على ولي الأمر توفيرها للتجار والقيام بشأنها وتنظيم أمرها، كما يجب على التجار أن يرتادوها ويباشروا أعمالهم من خلالها؛ للقيام بواجب الخلافة الشرعية التي أرادها الله تعالى أن تتحقق عن طريق ممارسة الإنسان لمهمة إعمار الكون، وهي بهذا المفهوم تعد فرضا من فروض الكفاية التي إذا قام بها البعض سقط الإثم عن الباقين ، وإذا تركها الجميع أصابهم الإثم، ودخلوا ميدان المساءلة الشرعية . وبذلك يجعل الإسلام النشاط الاقتصادي والمعاملات المالية صيغة من صيغ العبادة التي يجب على المسلم القيام بها تجاه دينه وربه .

فقد ذكر الإمام أبو حامد الغزالي أن على التاجر «أن يقصد القيام في صنعته أو تجارته بفرض من فروض الكفايات ، فإن الصناعات والتجارات لو تركت لبطلت المعايش وهلك أكثر الخلق ، فانتظام أمر الكل بتعاون الكل وتكفل كل فريق بعمل . ولو أقبل كلهم على صنعة واحدة لتعطلت البواقي وهلكوا ، وعلى هذا حمل بعض الناس قوله صلى الله عليه وسلم: (اختلاف أمتي رحمة) [١٩] أي: اختلاف هممهم في الصناعات والحرف» [٢٠].

وذكر ابن تيمية أن (كل بني آدم لا تتم مصلحتهم لا في الدنيا ولا في الآخرة إلا بالاجتماع والتعاون والتناصر .... فإن الناس لا بد لهم من طعام يأكلونه ، وثياب يلبسونها ، ومساكن يسكنونها ، فإذا لم يجلب لهم من الثياب ما يكفيهم احتاجوا إلى من ينسج لهم الثياب ، ولا بد لهم من طعام إما مجلوب من غير بلدهم، وإما من زرع بلدهم، وهذا هو الغالب، وكذلك لابد لهم من مساكن يسكنونها فيحتاجون إلى البناء)[٢١]. وقال في موضع آخر: (وبالجملة فوجوب المعاوضات من ضرورة الدنيا والدين؛ إذ الإنسان لا ينفرد بمصلحة نفسه، بل لا بد له من الاستعانة ببني جنسه ، فلو لم يجب على بني الإنسان أن يبذل هذا لهذا ما يحتاج إليه ، وهذا لهذا ما يحتاج

وقد اختلف العلماء في تأويل الرشد فذهب فريق منهم إلى أن الرشد هو إصلاح المال وإنماؤه وعدم تبذيره من دون مراعاة لعدالة أو فسق في الدين . وذهب آخرون إلى أن الرشد يشمل إصلاح المال، ويشمل صلاح الدين أيضا[٢٩]. جاء في تفسير القرطبي : اختلف العلماء في تأويل الرشد، فقال الحسن وقتادة وغيرهما: صلاحا في الدين وقال ابن عباس والسدي والثوري: صلاحا في العقل وحفظ المال. وقال الضحاك: لا يعطى اليتيم وإن بلغ مائة سنة حتى يعلم منه إصلاح ماله. وقال مجاهد: رشدا يعني في العقل خاصة ، وقال أبو حنيفة: لا يحجر على الحر البالغ إذا بلغ مبلغ الرجال ولو كان أفسق الناس وأشدهم تبذيرا إذا كان عاقلا، وبه قال زفر ابن الهذيل، وهو مذهب النخعي، واحتجوا في ذلك بما رواه قتادة عن أنس أن حبان ابن منقذ كان يبتاع وفي عقدته ضعف فقيل يارسول الله: احجر عليه فإنه يبتاع وفي عقدته ضعف فاستدعاه النبي صلى الله عليه وسلم فقال: لا تبع، فقال: لا أصبر فقال له: فإذا بايعت فقل: لا خلابة، ولك الخيار ثلاثا قالوا فلما سأله القوم الحجر عليه لما كان في تصرفه من الغبن، ولم يفعل عليه السلام ثبت أن الحجر لا يجوز ، وقال الشافعي: إن كان مفسدا لماله ودينه، أو كان مفسدا لماله دون دينه حجر عليه، وإن كان مفسدا لدينه مصلحا لماله فعلى وجهين، أحدهما يحجر عليه، وهو اختيار أبي العباس بن شريح، والثاني لا حجر عليه [٣٠] .

وأيا كان مفهوم الرشد ودلالته فهو إنما يعني ضبط المال والتعامل فيه بموجب مقتضيات العقل السليم البعيد عن الإسراف ، والتبذير، والسفه ، وهذا هو المطلوب توافره في السوق الإسلامية؛ لتكون المعاملة فيها مبنية على التراضي، وبعيدة عن الخداع والغش والمخاطرة .

إن مبدأ الحساب الاقتصادي الرشيد يعمل من خلال ظاهرة السوق على حسن توجيه الموارد الإنتاجية في المجتمع المسلم واستغلالها بأقصى كفاءة ممكنة ؛ لأن تلك الثروات هبة من الله تعالى وأمانة في أيدي البشر، فلا بد من استخدامها بالطريقة

فلا بد من اجتماع القدر الكثيرة من أبناء جنسه؛ ليحصل القوت له ولهم ... وإذا كان التعاون حصل له القوت للغذاء والسلاح للمدافعة وتمت حكمة الله في بقائه)[٢٤].

ومما سبق يتضح لنا أن مصالح الناس وتدبير أمورهم في الحياة لا تتم إلا بالمعاوضة المعتمدة على ظاهرة التخصص وتقسيم العمل التي هي الأساس في قيام ظاهرة السوق؛ لأن العلاقة بين تقسيم العمل ومبادلة السلع علاقة منطقية وواقعية فتقسيم العمل لا يكون ممكنا إلا إذا تمكن الفرد أن يستبدل بفائض إنتاجه بعض الفائض من إنتاج الآخرين .

ثالثا ـ الرشد والسوق الإسلامي

تعتمد تركيبة السوق في الإسلام على الحساب الاقتصادي الرشيد خاصة إذا اقتصر العمل على الإنتاج التجاري الذي تبلغ إنتاجيته أكبر من حاجة الفرد الاستهلاكية ، الأمر الذي يتطلب نشوء علاقات تبادلية واسعة توجب سلوكا متزنا بعيدا عن التبذير والسفه .

وقد ركز الإسلام على مبدأ الرشد الاقتصادي إنتاجا وتوزيعا واستهلاكا، فقال تعالى: ((وَالَّذِينَ إِذَا أَنفَقُوا لَمْ يُسْرِفُوا وَلَمْ يَقْتُرُوا وَكَانَ بَيْنَ ذَلِكَ قَوَامًا))[٢٥] والقوام: هو نظام الأمر وعماده وملاكه [٢٦]، ويفيد معنى الاعتدال والتوازن وحسن التصرف والبعد عن الإفراط والتفريط .

وقد ورد عن النبي (صلى الله عليه وسلم) مجموعة من الأحاديث تحث على الاعتدال والوسطية، وتحذر من السفه وإضاعة المال، منها قوله: ((وكره لكم قيل وقال، وكثرة السؤال وإضاعة المال))[٢٧].

ومنها ما روي عن عبد الله بن عمر رضي الله عنهما أن رجلا ذكر للنبي (صلى الله عليه وسلم) أنه يخدع في البيوع فقال: ((إذا بايعت فقل، لا خلابة)) [٢٨] أي: لا خديعة و لا غش؛ لأن الإسلام حث المتبايعين على أداء النصيحة في المبادلة بوصفه صيغة من صيغ الرشد في المعاملة .

فأصل المغابنة لا بد منها ؛ لأن كلا من البائع والمشتري يرغب في ربح كثير ، والشارع لم ينه عن الربح في البيع والشراء ولم يحدد له قدرا ، وإنما نهى عن الغش والتدليس ومدح السلعة بما ليس فيها ، وكتم ما بها من عيب ونحو ذلك)(٣٥).

ويعد دافع الربح عاملا أساسيا في إنجاح أي نظام يأخذ بحرية النشاط الاقتصادي ، لأن دافع الربح يمثل حافزا قويا يحمل المنتجين على استثمار ما سخره الله لهم استثمارا منتجا، وحتى لا ينقلب دافع الربح من مجرد أداة إلى هدف أوحد فقد وضع الإسلام ضوابط ذاتية وحكومية تعمل على تنمية المصلحة الخاصة ضمن الإطار الاجتماعي (٣٦).

وبهذا يتبين لنا المكانة الكبيرة للتجارة ونظام السوق في الاقتصاد الإسلامي فالتجارة أساس كبير من أسس الحياة الاقتصادية، وقد وضح النبي (صلى الله عليه وسلم) هذه المكانة العظيمة في قوله: ((تسع أعشار الرزق في التجارة)) (٣٧).

المحور الثاني ـ أسس تنظيم السوق في الإسلام

يشمل هذا المحور الأسس والقواعد التي وضعها الإسلام لتنظيم الأسواق لضمان المنافسة التامة والعادلة بين مرتادي الأسواق والعاملين فيها، من خلال ضمان الحرية للمتعاملين، والعمل على توفير معروض جيد من السلع يتناسب وحاجة الناس إليها، ومن خلال ضبط الموازين والمكاييل وعدم التطفيف على الناس أو الانتقاص من سلعهم وبخس أثمانها ، وبما يضمن الابتعاد عن الأساليب المنحرفة في إغلاء الأسعار واحتكار السلع والتواطؤ بين طرف على حساب طرف آخر ، حيث امتاز الفقه الإسلامي باعتماد نظام الحسبة الذي يمثل الجهاز الرقابي إداريا وتنظيميا على الأسواق .

قواعد تنظيم الأسواق :

وضع الإسلام أسسا وقواعد لتنظيم الأسواق تضمن تحقيق المنافسة العادلة بين المتعاملين. وسنعرض هنا لأبرز تلك القواعد :

المثلى؛ لإعمار الكون والقيام بواجب الخلافة ، ولتحقيق حسن الانتفاع في الأموال والتصرف فيها ضمن ضوابط الاعتدال والرشد ذهب الفقهاء إلى جواز الحجر على السفيه الذي لا يحسن استخدام ماله رعاية لمصلحته حتى لا يكون عالة على غيره استنادا لقوله تعالى: ((وَلا تُؤْتُوا السُّفَهَاءَ أَمْوَالَكُمُ الَّتِي جَعَلَ اللَّهُ لَكُمْ قِيَامًا))[٣١] وشرع هذا الحجر؛ منعا من إلحاق الضرر بمن يتعامل مع السفيه فيؤدي ذلك إلى هلاك ماله .

رابعا ـ الدعوة إلى المتاجرة والعمل

أباح الإسلام للإنسان أن يستغل جهده ويستثمر أمواله ، وقد جاءت نصوص القرآن الكريم والسنة النبوية تبيح التعامل عن طريق البيع والشراء وتدعو إلى المتاجرة المشروعة فقال تعالى: ((وَأَحَلَّ اللَّهُ الْبَيْعَ وَحَرَّمَ الرِّبَا))[٣٢] كما روي عن ابن عمر قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ((التاجر الأمين الصدوق المسلم مع الشهداء يوم القيامة))[٣٣] وعن جُميع بن عمير عن خاله قال: سئل النبي صلى الله عليه وسلم عن أفضل الكسب فقال: ((بيع مبرور وعمل الرجل بيده))[٣٤].

وقد كان الصحابة رضوان الله عليهم وسائر المسلمين منذ عهد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يشتغلون بالتجارة ويتعاملون بالبيع والشراء في أسواقهم . وكما أباح الإسلام البيع لتملك السلع والانتفاع بها فقد أباح الإجارة لتملك الخدمة؛ لأن حاجة الناس إلى المنافع «الخدمات» كحاجتهم إلى الأعيان «السلع»، ولأن الحرف والصناعات التي هي الأساس في تمويل الأسواق وازدهارها لا يمكن قيامها بدون استئجار من يعمل فيها، ويداوم على استمرارها؛ إذ لا يستطيع الإنسان أن يعمل كل حاجاته بنفسه فكانت الإجارة بذلك طريقا للرزق .

ومن هنا يتبين أن الإسلام يجيز أن يستغل الإنسان أمواله بمجهودات غيره بشرط أن يوفيهم ما تستحقه تلك المجهودات بالعدل، ويكون صاحب رأس المال معرضا للربح والخسارة ، يقول الجزيري: (البيع والشراء مشروع ليربح الناس من بعضهم،

من قبل الشرع ، يقول مفتي زادة: (قد يريد بعض الظلمة من الدهاقنة وغيرهم بيع شيء له في السوق فيستعين بقضاة السوء ، فيمنع الناس عن بيع مثله فيها تنفيقا لسلعته، وترويجا لها ، ولا يخف أن هذا ظلم صريح وعدوان قبيح كيف لا ؟ وأنه حجر لهم بغير سبب شرعي، وتحكم عليهم بمنع ما أذن الله تعالى لهم فيه من تصرفهم في أموالهم ومضارة لهم(٤٣).

وذكر ابن عابدين في حاشيته عدم جواز ما يقوم به بعض أهل الحرف والصناعات الذين يمنعون من أراد الاشتغال في حرفتهم، وهو متقن لها أو يرغب في تعلمها، فلا يحل لهم الحجر عليه (٤٤).

وكما أنه لا يجوز شرعا منع الناس من دخول الأسواق ضمانا لحرية العمل فيها، كذلك لا يجوز أن يختص بالدخول إليها فئة معينة؛ لأن ذلك يعود بالضرر على المستهلكين، فقد ذكر المجيلدي أنه (كثيرا ما يخلون السوق لأمناء كل حرفة يوما معلوما ، وقد شوهد في ذلك ضرر على العامة فينبغي زجرهم ونهيهم عن العود إليه فمن عاد إليه عوقب أشد العقوبة) (٤٥).

ويستنتج من هذه الضوابط أن السوق في الاقتصاد الإسلامي تنافسية ، وأن حرية الدخول فيها والخروج منها مكفولة لأطراف التبادل الاقتصادي من منتجين ومستهلكين، مما يؤكد عدم مشروعية وضع أي قيود في وجه المنتجين ومشروعاتهم إذا أرادوا الدخول في أي فرع من فروع الإنتاج مادام يحقق ذلك مصلحة من المصالح العامة للأمة .

ثانيا ـ ترسيخ مبدأ المبادرة الفردية بما لا يتعارض مع المصلحة العامة

حرص الإسلام على ترسيخ مبدأ المبادرة الفردية للمتعاملين في الأنشطة الاقتصادية المختلفة؛ نظرا لأن تقييد حرية الناس في الاكتساب والتحصيل يقتل روح العمل، ويؤدي إلى تكاسل الناس وعدم انطلاقهم إلى الإبداع والابتكار في إنتاجهم وصناعتهم ، وهذا لاشك يؤدي إلى تأخر المجتمع واختلال أحواله وفساد أوضاعهم.

أولا ـ ضمان حرية العمل داخل السوق .

يقرر الإسلام أن دخول الأسواق للتجارة وطلب المعاش مباح لكل إنسان ، وقد كان رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يدخلها لحاجته ، ولتذكرة الناس بأمر الله ، وقد ذكر ذلك في القرآن الكريم في قوله تعالى على لسان المشركين : ((وَقَالُوا مَالِ هَذَا الرَّسُولِ يَأْكُلُ الطَّعَامَ وَيَمْشِي فِي الأَسْوَاقِ))[٣٨] فرد الله على المشركين بقوله: ((وَمَا أَرْسَلْنَا قَبْلَكَ مِنَ الْمُرْسَلِينَ إِلا إِنَّهُمْ لَيَأْكُلُونَ الطَّعَامَ وَيَمْشُونَ فِي الأَسْوَاقِ))[٣٩].

جاء في تفسير القرطبي : أي يتجرون ويحترفون ، وهذه الآية أصل في تناول الأسباب وطلب المعاش بالتجارة والصناعة وغير ذلك . وقد أخبر الله تعالى في كتابه عن أنبيائه ورسله بأنهم كانوا يمارسون الاحتراف و الصنعة ويباشرون أسباب الرزق فقال:((وَعَلَّمْنَاهُ صَنْعَةَ لَبُوسٍ لَكُمْ لِتُحْصِنَكُمْ مِنْ بَأْسِكُمْ فَهَلْ أَنْتُمْ شَاكِرُونَ))[٤٠]. وقد كان الصحابة رضوان الله عليهم يتاجرون ويحترفون كما جاء ذلك عن أبي هريرة. قال: « إن الناس يقولون أكثر أبو هريرة ولولا آيتان في كتاب الله ما حدثت حديثا ثم يتلو (إن الذين يكتمون ما أنزلنا من البينات والهدى) إلى قوله (الرحيم) إن إخواننا من المهاجرين كان يشغلهم الصفق بالأسواق، وإن إخواننا من الأنصار كان يشغلهم العمل في أموالهم، وإن أبا هريرة كان يلزم رسول الله صلى الله عليه وسلم بشبع بطنه، ويحضر ما لا يحضرون، ويحفظ ما لا يحفظون »[٤١].

أما الأحاديث التي تدل على كراهة دخول الأسواق فهي بالنظر إلى ما يكون فيها من المكر والخديعة والتساهل في البيوع الفاسدة والكذب والأيمان الكاذبة وغير ذلك على حد قوله (صلى الله عليه وسلم) فيما روي عن قيس بن أبي غرزة قال : «خرج علينا رسول الله صلى الله عليه وسلم، ونحن نسمى السماسرة فقال: يا معشر التجار إن الشيطان والإثم يحضران البيع فشوبوا بيعكم بالصدقة »[٤٢].

وقد بحث عدد من الفقهاء شئون الأسواق وأثبتوا حرية الدخول إليها لكل من يريد مزاولة البيع والشراء، واعتبروا المنع من دخولها أمرا مخالفا لحرية العمل المكفول

ودائما ما تحصل مثل هذه الإجراءات من قبل أصحاب النفوذ والسلطة بحيث يستغلون نفوذهم لترويج سلع معينة ، وبخس سلع أخرى . ولا شك أن أسوأ أحوال السوق هي أن يدخل الحاكم إليه بسلطته وسطوته فيستخدم سلطته من أجل ترويج بضاعته وتجارته . وقد حذر ابن خلدون في أكثر من موضع من مقدمته من هذه الحالة وَعَدَّها سببا من أسباب كساد الأسواق واختلالها .

ومن أجل هذه المفاسد حظر الشرع هذه الممارسات الخاطئة ، ودعا إلى المكايسة في البيع والشراء، وحرم أكل أموال الناس بالباطل سدا لأبواب المفاسد المفضية إلى انتقاض العمران وبطلان المعاش .

ثالثا ـ زيادة المعروض من السلع

ومن الأسس التي اعتمدها الإسلام في تنظيم الأسواق الدعوة إلى زيادة المعروض من السلع والبضائع التي يحتاج إليها الناس، وذلك عن طريق الجلب : وهو استقدام البضائع واستيرادها؛ لتحقيق الوفرة المقبولة داخل السوق مما يضمن للمستهلك خيارات متعددة ، ويبعده عن ظروف الرضا بالأمر الواقع ، ويعمل على إرخاص الأسعار ، ومن هنا جاء قول رسول الله (صلى الله عليه وسلم): «الجالب مرزوق والمحتكر ملعون» (٤٩) كما شدد على من يحاول إغلاء الأسعار على الناس بشتى الوسائل والحيل فقال عليه السلام: « من دخل في شيء من أسعار المسلمين ليغليه عليهم كان حقا على الله أن يقعده بعظم من النار يوم القيامة » (٥٠) ونهى رسول الله عن الاحتكار وهو حبس السلع؛ انتظارا للغلاء، وذلك بقصد تحقيق أقصى قدر من الأرباح فقد حاربه الإسلام بمختلف أشكاله « لا يحتكر إلا خاطئ » (٥١) ، وذلك لما في الاحتكار من إهدار لحرية التجارة والصناعة وتحكم في الأسواق يستطيع معه المحتكر أن يفرض ما يشاء من أسعار على الناس فيرهقهم ويضرهم في معاشهم وكسبهم ، إضافة إلى أنه يسد باب الفرص أمام الآخرين ليعملوا ويرتزقوا ، ويقتل روح المنافسة التي تؤدي إلى إتقان المنتجات وجودتها .

ويتمثل ترسيخ المبادرة الفردية في مجموعة من الإجراءات العملية التي اعتمدها الإسلام في هذا الجانب . ومن أبرزها :

١ . المنع من التسعير في الحالات الطبيعية:

فقد ورد عن النبي (صلى الله عليه وسلم) أنه امتنع عن التسعير وقرر أنه مظلمة كما في الحديث الذي رواه أنس رضي الله عنه قال : غلا السعر على عهد النبي فقالوا: يا رسول الله سعر لنا فقال: (إن الله هو المسعر القابض الباسط الرازق، وإني لأرجو أن ألقى ربي، وليس أحد منكم يطلبني بمظلمة في دم ولا مال)[٤٦].

ومن المعلوم أن ارتفاع الأسعار في الحالات الطبيعية والذي ينجم عن التفاعل بين عاملي العرض والطلب لا يجيز لولي الأمر التدخل لغرض فرض تسعيرة محددة على السلع. في حين أن الارتفاع غير الطبيعي الذي ينجم عن الحالات الاستثنائية كالحروب والتواطؤ والاحتكار ونحوها يوجب التدخل من قبل ولي الأمر لغرض التسعير وإعادة الأسعار إلى حالتها الطبيعية .

وقد بين العلماء أن التسعير في الحالات الطبيعية يتسبب في القضاء على مبدأ المبادرة الفردية، وله آثار ضارة في الحوافز؛ لأن الجالبين إذا عرفوا خبر التسعير امتنعوا عن القدوم إلى سوق يُكرَهون فيه على البيع بما لا يريدون فيترتب على ذلك إخفاء السلع فلا يستطيع الناس الحصول عليها إلا بدفع أثمان مرتفعة فتعلوا بذلك الأسعار، ويحصل الإضرار بالجانبين: جانب المنتجين بمنعهم من بيع منتجاتهم، وجانب المستهلكين في منعهم من الوصول إلى أغراضهم وحاجاتهم [٤٧].

٢ ـ منع التعدي على الأموال

ويفسر ابن خلدون التعدي على أموال الناس بأنه : التسلط عليهم بشراء ما بين أيديهم بأبخس الأثمان، وهو ما يعرف باحتكار الشراء ، ثم فرض السلع عليهم بأرفع الأثمان، وهو ما يعرف باحتكار البيع على وجه الغصب والإكراه عليهم في حالتي البيع والشراء [٤٨].

عندي لأبيعها لك على التدريج بسعر أغلى من سعر يومها فقد روي عن ابن عباس قال: « نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم أن تتلقى الركبان وأن يبيع حاضر لباد قال: فقلت لابن عباس: ما قوله حاضر لباد، قال: لا يكن له سمسارا» (٥٧)، وفي رواية أخرى عن جابر قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم :«لا يبع حاضر لباد دعوا الناس يرزق الله بعضهم من بعض » (٥٨).

وحتى تبتعد السوق عن الانحراف نهى النبي (صلى الله عليه وسلم) عن الغش والتدليس ، فيما رواه أبو هريرة رضي الله عنه أن رسول الله مر في السوق على صبرة طعام ، فأدخل يده فيها فنالت أصابعه بللا ، فقال: ماهذا يا صاحب الطعام؟ ، قال: أصابته السماء يا رسول الله ، قال: «أفلا جعلته فوق الطعام حتى يراه الناس ؟ ثم قال: من غش فليس منا » (٥٩).

سادسا ـ تشريع نظام الحسبة

أقام الإسلام نظام الحسبة لتنظيم الأسواق والإشراف على سير العمليات الاقتصادية فيها والرقابة عليها، والحسبة : هي الأمر بالمعروف إذا ظهر تركه، والنهي عن المنكر إذا ظهر فعله (٦٠)، فهي بذلك تعد جهاز الرقابة الإداري والاقتصادي في الاقتصاد الإسلامي. وقد ظهر هذا الجهاز منذ العهد النبوي ثم أخذ في التطور والنمو في الفترات التاريخية المتعاقبة .

أما وظيفة هذا الجهاز : فهي مراقبة الأسعار حتى لا يحدث فيها تلاعب أو غش في السلع، ومراقبة أصحاب المهن والصناعات على اختلاف أنواعها، والتدقيق في صحة الموازين والمكاييل ونحو ذلك من الاختصاصات التي تدخل في نطاق جهاز الرقابة الإدارية والاقتصادية .

وقد ظل مبدأ الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في الرقابة على الأسواق أمرا مرعيا من قبل ولاة أمور المسلمين في جميع العصور التي كان حكم الإسلام فيها قائما ، ونظرا لخطورة هذا المنصب تولى أمر الإشراف عليه أئمة المسلمين أنفسهم

رابعا ـ ضبط الكيل والوزن

وضع الإسلام الأمانة في المعاملات في المكان الأول عند تنظيم الأسواق، وأمر بضبط الكيل والوزن؛ تحقيقا للوضوح في التعامل، ومنعا للظلم والجور. وقد عرض القرآن الكريم هذا الأمر، وأمر بالوفاء بالكيل والعدل بالوزن فقال تعالى: ((وَأَوْفُوا الْكَيْلَ إِذَا كِلْتُمْ وَزِنُوا بِالْقِسْطَاسِ الْمُسْتَقِيمِ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلاً)) (٥٢).

كما حذر القرآن الكريم من التطفيف وهو إحدى صيغ التلاعب بالمكيال والميزان فقال تعالى ((وَيْلٌ لِلْمُطَفِّفِينَ . الَّذِينَ إِذَا اكْتَالُوا عَلَى النَّاسِ يَسْتَوْفُونَ . وَإِذَا كَالُوهُمْ أَوْ وَزَنُوهُمْ يُخْسِرُونَ . أَلا يَظُنُّ أُولَئِكَ أَنَّهُمْ مَبْعُوثُونَ . لِيَوْمٍ عَظِيمٍ . يَوْمَ يَقُومُ النَّاسُ لِرَبِّ الْعَالَمِينَ)) (٥٣).

خامسا ـ الوقاية من عوامل الانحراف

عمل الإسلام على صيانة السوق وحمايتها من عوامل الانحراف بها عن الضوابط الشرعية ، فنهى عن تلقي الركبان في قوله (صلى الله عليه وسلم): « لا تلقوا الركبان» (٥٤) وهو : أن يعمد التجار إلى ملاقاة القادمين من المنتجين خارج السوق فيشترون منهم منتجاتهم بأثمان رخيصة تقل عن الأثمان السائدة في السوق فيلحقون بهم الضرر. ثم يعمد هؤلاء التجار إلى بيع المنتجات التي اشتروها إلى المستهلكين النهائيين بأسعار تزيد كثيرا عما دفعوا فيها فيستغلون بذلك الفريقين، ومن أجل ذلك يدعو الإسلام إلى وجوب عرض السلعة في سوقها وإتاحة الفرصة أمام المنتج حتى يصل بها إلى السوق فيعرضها ويعرف سعرها، وفي ذلك تقليل للوساطة بين المنتج والمستهلك حتى لا تتحمل السلعة زيادة النفقات بزيادة الأيدي التي تتداولها (٥٥).

ومن أجل وقاية السوق من الانحراف وحماية المستهلكين نهى النبي (صلى الله عليه وسلم) عن بيع الحاضر للبادي (٥٦)، ومن صوره : أن يأتي المنتج ببضاعة يحتاج إليها الناس فيقول له الحاضر ـ ويشمل كل من كان حاضر السوق ـ اترك بضاعتك

إن الإسلام بتطهيره السوق من عوامل الانحراف ، وحرصه على حرية السوق، وإتاحة الفرص المتكافئة للجميع ، ومقاومته لكل سلطان يراد به الحصول على امتياز غير مشروع في السوق، إنما يعمل على تهيئة السوق؛ ليقوم بدوره الذي حدده له الاقتصاد الإسلامي في تخصيص الموارد ، وتقسيم العمل ، وتحديد قيم المنتجات الاقتصادية وتوزيعها على جمهور المستهلكين .

المحور الثالث ـ ضوابط المنافسة وآدابها

إذا كان الإسلام قد دعا إلى المنافسة في ميدان النشاط الاقتصادي فإنه في المقابل يدعو إلى مباشرتها في رفق وأناة ، ويحيطها بسياج من القيم والأخلاق والسلوك القويم الذي ينأى بها عن الكيد للغير وتعمد الأذى ، وقد نقل الإسلام تلك الآداب والقيم من ميدان التوجهات الطوعية الذاتية إلى ميدان الالتزام التشريعي الملزم بحيث يكون الالتزام بها واجبا تكليفيا لا يجوز التفلت منه أو مخالفته وسنحاول في هذا المحور الوقوف على أهم تلك الضوابط والآداب :

أولا ـ عدم إخراج المنافس من السوق

إن محاولة التاجر إخراج منافسه من السوق بالطرق الملتوية؛ ليستأثر وحده بمغانمها أمر يرفضه الإسلام وينهى عنه؛ إذ يقول رسول الله (صلى الله عليه وسلم): « لا يبع بعضكم على بيع بعض» (٦٣) ويقول في حديث آخر: « لا يسم المسلم على سوم أخيه » (٦٤). وغاية المنع من هذه الممارسات الملتوية هي إتاحة المجال لجميع المتعاملين في السوق كي يأخذوا فرصهم كاملة في البيع والشراء .

ثانيا ـ تحسين نوعية الإنتاج

زيادة الإنتاج وتحسين نوعيته هو الضابط الرئيس للمنافسة داخل الأسواق الإسلامية ، بحيث يستطيع كل منافس أن يجعل منتجاته أفضل من منتجات غيره ، ليس بالثناء عليها وإضفاء صفات غير موجودة فيها، وليس عن طريق ذكر مساوئ منتجات المنافسين الآخرين ، وإنما بتحسين نوع إنتاج السلع والخدمات استنادا إلى

فقد وردت جملة من الآثار تشير إلى أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه كان أول من تولى هذه المهمة في الرقابة والمتابعة لسوق المدينة في عهده، كما ولى أم الشفاء الأنصارية على السوق ، وروى الإمام مالك أن عثمان بن عفان رضي الله عنه قام بهذه المهمة أيضا (٦١).

وقد كان الإمام علي رضي الله عنه على علم بالتجارة وأحوالها، يظهر ذلك جليا في الكتاب الذي وجهه إلى الأشتر النخعي بشأن التجار والصناع، فقد جاء فيه (واعلم أن في كثير منهم ضيقا فاحشا وشحا قبيحا واحتكارا للمنافع وتحكما في البياعات ، وذلك باب مضرة للعامة وعيب على الولاة ، فامنع من الاحتكار فإن رسول الله منع منه ، وليكن البيع سمحا بموازين عدل وأسعار لا تجحف بالفريقين من البائع والمبتاع فمن قارف حكرة بعد نهيك إياه فنكل به وعاقبه من غير إسراف)(٦٢)، فقد أرشده بذلك إلى ممارسة مهمة الاحتساب من خلال محاربة الظواهر السلبية التي تنشأ في الأسواق والتشديد على ضرورة تطهير السوق من هذه الانحرافات تمشيا مع قواعد الاقتصاد الإسلامي .

وبعد أن ذكرنا أبرز القواعد التي اعتمدها الإسلام في تنظيم الأسواق نقول :

إن مراعاة تلك الأسس والقواعد خلال التعامل في السوق الإسلامية يعمل على عدم تأثر تلك الأسواق بعوامل الانحراف التي تشكو منها الأسواق غير الإسلامية، ذلك أن التوجيهات الإسلامية تضمن توفير التداول المجاني للمعلومات عن الأسعار وأحوال السوق؛ لأنها جعلت إفشاء المعلومات الخاصة بالأسعار أمانة في عنق كل من علم بها إذا سُئل عنها، وأن غبن من لا يعلم السعر خيانة ومأثم، كما أعطت توجيهات الفقه الإسلامي الحق للمغبون في فسخ العقد ورد السلعة متى تحقق من وقوع الغبن في التعامل عن طريق تشريع حق الخيارات لكلا الطرفين؛ لضمان العدل والوضوح في المعاملة .

وبناء على ما سبق يمكن القول :

أحرزه في ميدان الإنتاج المشترك بينهما ، أن يبريء ذمته بإسداء النصح له بأن يغير طريقة إنتاجه أو يرشده إلى مباشرة عمل آخر يكون أكثر انسجاما مع ملكاته وقدراته . أما أن يكيد له في السر والعلن؛ ليخرجه من السوق ويستأثر بها وحده فهذا ما لا تجيزه روح التنافس الإسلامي وقواعده.

خامسا ـ الامتناع عن التضليل ونشر البيانات الكاذبة

لا تجيز ضوابط التنافس الإسلامي أن تقوم المنافسة على أساس الغش والتضليل ونشر البيانات الكاذبة في وصف السلع على حساب جمهور المستهلكين؛ لاستدراج العملاء والتغرير بهم .كذلك لا يجوز أن تقوم المنافسة على تخفيض الثمن الذي يرجع إلى الغش في إنتاج السلعة وإنقاص مواصفاتها وغير ذلك من الأساليب التي تقوم على استغفال المستهلكين، واستغلال جهلهم؛ لخداعهم والغدر بهم؛ ولذلك نهى رسول الله (صلى الله عليه وسلم) عن النجش وعن التصرية [٧٢]، ونهى عن كتم عيوب المبيع حيث قال: «المسلم أخو المسلم، ولا يحل لمسلم باع من أخيه بيعا فيه عيب إلا بينه» [٧٣].

فهذه الأساليب وأمثالها لا تقرها تعاليم الفقه الإسلامي التي لا تجيز المنافسة إلا ما كان منها مبنيا على الصراحة والصدق والمكاشفة والوضوح. أما الأخذ بالأساليب الملتوية فهو خيانة لا يرضاها الله تعالى؛ لأن الذي يبيع السلع بطريق الغش و التدليس لا يضر المستهلك فحسب، بل يضر المجتمع كله؛ لأنه يقف دون تحسين المنتجات بصورة حقيقية ويدفع البائعين بطريق غير مباشر إلى ممارسة الأساليب الملتوية نفسها التي تكون على حساب الكفاءة الإنتاجية [٧٤].

ومن مجمل ما سبق نرى أن المنافسة الإسلامية تؤدي إلى وفرة الإنتاج وانخفاض الأسعار، فإذا وجدت أرباح غير اعتيادية في سوق سلعة من السلع بأن يكون سعرها مرتفعا بالمقارنة مع السلع المشابهة فإن هذه الأرباح غير الاعتيادية والسعر المرتفع سوف يختفي بدخول مشروعات جديدة إلى سوق السلعة عن طريق حرية المنافسة

قول رسول الله (صلى الله عليه وسلم): «إن الله يحب إذا عمل العبد عملا أن يحسنه ويتقنه» (٦٥).

ثالثا ـ تقديم التسهيلات

ومن آداب المنافسة الإسلامية تقديم تسهيلات في الدفع والخدمات الأخرى المتصلة بالبيع ، وكل ذلك مندوب إليه ففي الحديث عن النبي (صلى الله عليه وسلم) أنه قال: «رحم الله رجلا سمحا إذا باع وإذا اشترى وإذا قضى» (٦٦).وقد بحث الإمام الغزالي رحمه الله موضوع الإحسان في استيفاء الثمن وسائر الديون وقدم بعضا من صيغ التسهيلات التي يجب أن تتوافر في ميدان المنافسة الإسلامية فذكر أن دفع الثمن يكون (مرة بالمسامحة وحط البعض، ومرة بالإمهال والتأخير ، ومرة بالمساهلة في طلب جودة النقد) (٦٧)، وذكر في موضع آخر (أن يقيل من يستقيله فإنه لا يستقيل إلا متندم مستضر بالبيع، ولا ينبغي أن يرضى لنفسه أن يكون سبب استضرار أخيه» قال صلى الله عليه وسلم: « من أقال نادما صفقته أقال الله عثرته يوم القيامة » (٦٨) ثم علق على ذلك بقوله :(وهذه طرق تجارات السلف ... وبالجملة التجارة محك الرجال، وبها يمتحن دين الرجل وورعه) (٦٩).

رابعا ـ النصيحة لأهل الصنعة

ومن التعاليم الإسلامية الواضحة في ميدان التنافس إنتاجا وتبادلا ما ورد عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) أنه قال: « إذا استنصح أحدكم أخاه فلينصح له»(٧٠) وعن جرير قال: بايعت رسول الله (صلى الله عليه وسلم) على السمع والطاعة، وأن أنصح لكل مسلم ، وكان إذا باع الشيء أو اشتراه قال: أما إن الذي أخذنا منك أحب إلينا مما أعطيناك فاختر (٧١). ولاشك أن نصيحة المسلم لأخيه المسلم ظاهرة خلقية كريمة تعبر عن أمانة الرجل وصدقه فيما يخبر به أخاه مما يعلم من وجوه الخير، وبخاصة إذا استشاره واستنصحه. وإذا أردنا أن نتصور ذلك في مجال التنافس فإنه يجب على المسلم إذا رأى خسارة لا مناص منها ستحيق بمنافسه من جراء سبق

الوسط الملائم الذي يعمل فيه جهاز الثمن، أي: قوى العرض والطلب .

ويؤدي توافر هذه الحرية في السوق الإسلامية إلى توزيع القوة الاقتصادية وعدم حصرها في مشروع واحد أو عدد قليل من المشروعات ، الأمر الذي يحول دون ظهور الاتجاهات الاحتكارية التي تحاول حصر الإنتاج وتحديده بفئة معينة ، ورفع الأسعار وإيجاد الاستغلال .

الخاتمة

وبعد هذا التطواف السريع في قواعد الفقه وأحكامه حول السوق الإسلامي وآداب المنافسة فيه أمكننا التوصل إلى النتائج الآتية :

١ ـ إن الحكمة من التفاوت في القدرات والمواهب والإمكانات بين الناس هي ما يترتب عليه من تبادل المنافع وتحقيق التعاون بينهم فينتظم بذلك معاشهم، وينهض كل واحد منهم إلى ما يستطيع الحصول عليه من رزق الله بما يتناسب وإمكاناته على حد قول النبي (صلى الله عليه وسلم): « اعملوا، فكل ميسر لما خلق له » (٧٧) وهذا هو الأساس في ظاهرة التخصص وتقسيم العمل .

٢ ـ إن السوق في الاقتصاد الإسلامي ليس ضرورة تتطلبها عملية التخصص وتقسيم العمل فحسب، كما ينظر إلى ذلك رواد الاقتصاد الوضعي . بل هو إلى جانب ذلك واجب شرعي يلزم الإسلام به أتباعه ديانة؛ لينقله بذلك من الضرورة الدنيوية إلى الواجب التعبدي الكفائي، بمعنى أنه إذا قام به البعض – التجار وأصحاب الصنعة – سقط الإثم عن الباقين . أما إذا أغفلته الأمة فقد وقعت في دائرة المحظور الشرعي .

٣ ـ إن مبدأ الحساب الاقتصادي الرشيد يعمل من خلال ظاهرة السوق على حسن توجيه الموارد الإنتاجية في المجتمع المسلم واستغلالها بأقصى كفاءة ممكنة؛ لأن تلك الثروات هبة من الله تعالى وأمانة في أيدي البشر فلا بد من استخدامها بالطريقة المثلى لإعمار الكون والقيام بواجب الخلافة .

التي تتمتع بها المشروعات والمنظمون داخل السوق الإسلامي .

وتجمع كافة المذاهب الفقهية على أن مبدأ التراضي هو الأساس لمشروعية كل المعاملات التجارية، وهو مستمد من قوله تعالى: ((يَأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تَأْكُلُوا أَمْوَالَكُمْ بَيْنَكُمْ بِالْبَاطِلِ إِلا أَنْ تَكُونَ تِجَارَةً عَنْ تَرَاضٍ مِنْكُمْ)) [٧٥]، ولا شك أن هذه الآية دليل على تحريم البيوع التي تنطوي على الإكراه والتحايل و البيوع التي يدخلها التدليس، والغش ، والخداع ، مما يعد من وجوه أكل أموال الناس بالباطل ، ويتعارض مع قواعد المنافسة التامة وضوابطها التي يهدف الإسلام إلى تحقيقها داخل السوق الإسلامي.

وبعد أن بينا تركيبة السوق الإسلامي ، والأسس التي اعتمدها الفقه لتنظيمه، وآداب المنافسة الشرعية وضوابطها نقول : إن حلم المفكرين من منظري المدارس الاقتصادية المعاصرة هو الوصول بالأسواق إلى مرحلة المنافسة التامة أو القرب من هذه المرحلة بحيث لا يمكن لأي بائع أو مشتر التأثير في الأثمان أو التحكم فيها، وإن المتتبع للأسواق العالمية التي تعتمد في نشاطها الاقتصادي على نظريات تلك المدارس يجد أنها لا تزال غارقة في متاهات الاحتكار والتدليس وعدم الوضوح والغش والتغرير وغير ذلك من الممارسات التي تتقاطع مع المنافسة التامة، فقد ذكرت جمعيات حماية المستهلك في تقاريرها أنها تتلقى بشكل دائم حالات لشكاوى من المستهلكين تتركز معظمها في حدوث حالات الغش في الملابس والأجهزة الإلكترونية وغيرها من السلع والبضائع الأخرى [٧٦].

إن الأسواق التي يتم فيها مراعاة المبادئ و الأحكام والقواعد الفقهية التي ذكرنا جزءا منها في هذا البحث تتحقق فيها المنافسة الكاملة ، وتتوافر فيها درجة عالية من الحرية التبادلية المبنية على مبدأ التراضي الذي يضمن التفاعل العادل بين عاملي العرض والطلب ، مما يجعلنا نجزم أن النظام الذي يدعو إليه الاقتصاد الإسلامي هو نظام المنافسة التامة الذي يقوم على الحرية الاقتصادية التي هي

الحواشي

١- لسان العرب ابن منظور ج ٣ ص ٢١٥٤ (س و ق).
٢- تحرير ألفاظ التنبيه للنووي ص ١٩٦.
٣- معجم البلدان ياقوت الحموي ج ١ ص ٢٣١.
٤- تفسير القرطبي «الجامع لأحكام القرآن» ج ٣ ص ٣٨٧.
٥- رائد الاقتصاد ابن خلدون د. محمد علي نشأت ص ٦١.
٦- مبادئ الاقتصاد عارف حمو ، علي أو شرار ، مصطفى سلمان ص ٥٩.
٧- مدخل إلى علم الاقتصاد بسام أبو خضير وآخرون ص ١٢٧ ، ١٢٨.
٨ - سورة الزخرف من الآية ٣٢.
٩- تفسير ابن كثير «تفسير القرآن العظيم» ج٤ ص ١٢٧.
١٠- التفسير الكبير للفخر الرازي ج ٢٧ ص ٢٠٩، ٢١٠.
١١- تفسير الآلوسي «روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني» شهاب الدين الآلوسي ج٢٥ ص٧٨.
١٢- المصدر نفسه ج ٢٥ ص ٧٨.
١٣- سورة الشورى الآية ٢٧.
١٤- تفسير القرطبي « الجامع لأحكام القرآن » ج ١٦ ص ٢٧.
١٥- صحيح البخاري محمد بن إسماعيل البخاري تحقيق د. مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير بيروت، الطبعة الثالثة ١٤٠٧هـ ١٩٨٧م ج٤ ص ١٨٩١ ، وصحيح مسلم ، مسلم بن الحجاج القشيري، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي ، دار إحياء التراث العربي، بيروت ج ٤ ص ٢٠٤٠ . وسنن الترمذي، محمد بن عيسى الترمذي، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار إحياء التراث العربي بيروت ج ٤ ص ٤٤٥.
١٦- الفقه على المذاهب الأربعة للجزيري ج ٢ ص ١٥٤، ١٥٥.
١٧- الاكتساب في الرزق المستطاب ، محمد بن الحسن الشيباني الطبعة الأولى، دمشق ١٤٠٠هـ ص ٥٤.
١٨- صحيح البخاري ، محمد بن إسماعيل البخاري ، ج٤ ص ١٩٩٩ . وصحيح ابن حبان ، محمد بن حبان التميمي ، تحقيق شعيب الأرنؤوط ، مؤسسة الرسالة، بيروت ، الطبعة الثانية ١٤١٤هـ ١٩٩٣م ج١ ص ٤٦٧.
١٩- الجامع الصغير في أحاديث البشير النذير ، جلال الدين السيوطي ، دار الفكر للطباعة والنشر

٤ ـ إن السوق في الاقتصاد الإسلامي تنافسية ، وأن حرية الدخول فيها والخروج منها مكفولة لأطراف التبادل الاقتصادي من منتجين ومستهلكين ، مما يؤكد عدم مشروعية وضع أي قيود في وجه المنتجين ومشروعاتهم إذا أرادوا الدخول في أي فرع من فروع الإنتاج ، مادام أن ذلك يحقق مصلحة من المصالح العامة للأمة .

٥ ـ إن الإسلام يدعو إلى زيادة المعروض من السلع والبضائع التي يحتاج إليها الناس وذلك عن طريق الجلب : وهو استقدام البضائع واستيرادها لتحقيق الوفرة المقبولة داخل السوق مما يضمن للمستهلك خيارات متعددة ، ويبعده عن ظروف الرضا بالأمر الواقع ، ويعمل على إرخاص الأسعار .

٦ ـ أقام الإسلام نظام الحسبة لتنظيم الأسواق والإشراف على سير العمليات الاقتصادية فيها والرقابة عليها، والحسبة : هي الأمر بالمعروف إذا ظهر تركه، والنهي عن المنكر إذا ظهر فعله، فهي بذلك تعد جهاز الرقابة الإداري والاقتصادي في الاقتصاد الإسلامي .

٧ ـ لا تجيز ضوابط التنافس الإسلامي أن تقوم المنافسة على أساس الغش والتضليل ونشر البيانات الكاذبة في وصف السلع على حساب جمهور المستهلكين لاستدراج العملاء والتغرير بهم .كذلك لا يجوز أن تقوم المنافسة على تخفيض الثمن الذي يرجع إلى الغش في إنتاج السلعة وإنقاص مواصفاتها وغير ذلك من الأساليب التي تقوم على استغفال المستهلكين واستغلال جهلهم لخداعهم والغدر بهم .

٨ ـ إن الأسواق التي يتم فيها مراعاة المبادئ و الأحكام والقواعد الفقهية التي ذكرنا جزءا منها في هذا البحث تتحقق فيها المنافسة الكاملة ، وتتوافر فيها درجة عالية من الحرية التبادلية المبنية على مبدأ التراضي الذي يضمن التفاعل العادل بين عاملي العرض والطلب.

٣٦ السوق وتنظيماته في الاقتصاد الإسلامي ، مستعين على عبد الحميد ، ص ٤١ ، ٤٢.

٣٧- فيض القدير للمناوي ، ج ٣ ص ٢٤٤١ ، قال العراقي: رجاله ثقات، ينظر في ذلك هامش إحياء علوم الدين للغزالي ج ٤ ص ٧٥٦ .

٣٨- سورة الفرقان من الآية ٧.

٣٩- سورة الفرقان من الآية ٢٠ .

٤٠- سورة الأنبياء الآية ٨٠ .

٤١- السنن الكبرى للنسائي ، أحمد بن شعيب النسائي، تحقيق عبد الغفار سليمان البنداري وسيد كسراوي حسين ، دار الكتب العلمية، بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١١ هـ ١٩٩١ م ج ٣ ص ٤٣٩.

٤٢- سنن الترمذي ، محمد بن عيسى الترمذي ج ٣ ص ٥١٤.

٤٣- الملكية في الشريعة الإسلامية ، عبد السلام العبادي ، ج ٢ ص ٣٠٧ ، ٣٠٨ نقلا عن مخطوط «رسائل مفتي زادة» .

٤٤- رد المحتار على الدر المختار لابن عابدين ، محمد أمين المشهور بابن عابدين ، ج ٦ ص ١٤٨.

٤٥- التيسير في أحكام التسعير للمجيلدي ، ص ٨٥ .

٤٦- سنن الترمذي ، محمد بن عيسى الترمذي ، ج ٣ ص ٦٠٥ / سنن أبي داود ، سليمان بن الأشعث السجستاني ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الفكر ج ٣ ص ٢٧٢ / سنن البيهقي الكبرى، أحمد بن الحسين البيهقي ، تحقيق محمد عبد القادر عطا ، مكتبة دار الباز مكة المكرمة، ١٤١٤ هـ ١٩٩٤ م ج ٦ ص ٢٩ .

٤٧- المغني لابن قدامة ، ج ٤ ص ٢٨١ / المنتقى للباجي شرح موطأ الإمام مالك ، لأبي الوليد الباجي، دار الكتاب العربي، بيروت ، ١٣٣٢ هـ ، ج ٥ ص ١٩.

٤٨- المقدمة لابن خلدون ، عبد الرحمن بن خلدون ، ص ٢٨٦ ـ ٢٨٩.

٤٩- سنن ابن ماجة، محمد بن يزيد القزويني ، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي ، دار الفكر، بيروت، ج ٢ ص ٧٢٨ / سنن الدارمي ، ج ٢ ص ٣٢٤ .

٥٠- مجمع الزوائد ومنبع الفوائد ، للهيثمي ، ج ٤ ص ١٠١ / سنن البيهقي الكبرى ، ج ٦ ص ٣٠.

٥١- مصنف عبد الرزاق ، أبي بكر عبد الرزاق بن همام الصنعاني ، تحقيق حبيب الرحمن الأعظمي، المكتب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية ١٤٠٢ هـ ج ٨ ص ٢٠٣ / المعجم الكبير للطبراني، سليمان بن أحمد الطبراني ، تحقيق حمدي بن عبد المجيد السلفي ، مكتبة العلوم والحكم، الموصل العراق ، الطبعة الثانية ١٤٠٤ هـ ١٩٨٣ م ج ٢٠ ص ٢٨٧ .

٥٢- سورة الإسراء الآية ٣٥ .

والتوزيع، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨١ م ، ج ١ ص ٤٨، رقم الحديث ٢٨٨. قال الحافظ العراقي: إسناده ضعيف. انظر تخريجه بهامش إحياء علوم الدين ج ١ ص ٤٧ .

٢٠- إحياء علوم الدين ، لأبي حامد الغزالي ، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، بدون تاريخ ج ٥ ص٨٠٠ .

٢١- الحسبة في الإسلام لابن تيمية، أحمد بن عبد الحليم بن تيمية ، المطبعة السلفية ومكتبتها، الطبعة الثانية ١٩٨٠م ، ص ٤ وص ١٣.

٢٢- سورة الحديد من الآية ٢٥.

٢٣- مجموع فتاوى ابن تيمية ، تحقيق عبد الرحمن بن قاسم العاصمي النجدي، تصوير عن الطبعة الأولى ١٣٩٨هـ ج ٢٩ ص ١٨٩ ، ١٩٠ .

٢٤- المقدمة لابن خلدون ، عبد الرحمن بن خلدون ، دار الرائد العربي، بيروت ، الطبعة الخامسة ١٩٨٢ م ص ٤١ ، ٤٣ .

٢٥- سورة الفرقان الآية ٦٧ .

٢٦- ترتيب القاموس المحيط للزاوي ج ٣ ص ٧١٩ .

٢٧- صحيح ابن خزيمة ، محمد بن إسحاق بن خزيمة النيسابوري ، تحقيق د. محمد مصطفى الأعظمي، المكتبة الإسلامية، بيروت، ١٣٩٠ هـ ١٩٧٠ م ج ١ص ١٠٤ / سنن الدارمي، عبد الله بن عبد الرحمن الدارمي ، دار الكتاب العربي، بيروت ، الطبعة الأولى ١٤٠٠ هـ ج ٢ ص ٤٠١ .

٢٨- صحيح البخاري ، محمد بن إسماعيل البخاري ج ٢ ص ٤٧٥/ مسند الإمام أحمد ، أحمد بن حنبل الشيباني ، مؤسسة قرطبة مصر ج ٢ ص ٤٤/ موطأ الإمام مالك ، مالك بن أنس الأصبحي ، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي ، دار إحياء التراث العربي، مصر ج ٢ ص ٦٨٥.

٢٩- الملكية في الإسلام ، عبد السلام العبادي ، ج ٢ ص ٨٣ وما بعدها .

٣٠- تفسير القرطبي (الجامع لأحكام القرآن) أبو عبد الله القرطبي ، ج ٥ ص ٣٧.

٣١ سورة النساء من الآية ٥ .

٣٢- سورة البقرة من الآية ٢٧٥ .

٣٣- مصنف ابن أبي شيبة، أبي بكر عبد الله بن محمد بن أبي شيبة الكوفي ، تحقيق كمال يوسف الحوت ، مكتبة الرشد، الرياض ، الطبعة الأولى ١٤٠٩ هـ ج ٤ ص ٥٥٥.

٣٤- مجمع الزوائد ومنبع الفوائد ، علي بن أبي بكر الهيثمي ، دار الريان للتراث، القاهرة ١٤٠١ هـ ج ٤ ص ٦٠.

٣٥- الفقه على المذاهب الأربعة للجزيري ، ج ٢ ص ٢٨٣ ، ٢٨٤ .

٧١ – سنن أبي داود ، سليمان بن الأشعث السجستاني ، ج ٤ ص ٢٨٦ .

٧٢- النجش : الزيادة في ثمن السلعة ممن لا يريد شراءها لغرض الإيقاع بغيره ، أما التصرية فهي: جمع اللبن في ضروع الإبل أو الغنم حتى يعظم ضرعها فيظن المشتري أن لبنها كثير ، وتشمل التصرية كل عمل مقصود يكون الهدف منه إظهار السلعة بصورة مغرية على غير حقيقتها كإخفاء عيوب بعض السلع بالدهان والصبغ والصيانة المؤقتة ونحو ذلك من أشكال التغرير والتدليس .

٧٣- سنن ابن ماجة / محمد بن يزيد القزويني ، ج ٢ ص ٧٥٥ / مصباح الزجاجة ، أحمد بن أبي بكر بن إسماعيل الكناني ، تحقيق محمد المنتقى الكشناوي ، دار العربية، بيروت ، الطبعة الثانية ١٤٠٢ هـ ، ج ٣ ص ٣١ .

٧٤- الإعلان من منظور إسلامي ، أحمد عيساوي ، وزارة الأوقاف القطرية ، الطبعة الأولى ، ص ٦٣- ٧٠ .

٧٥- سورة النساء من الآية ٢٩.

٧٦- موقع إسلام أون لاين على الإنترنيت (islamonline.net) تحت عنوان قضايا اقتصادية «الإمارات حماية منقوصة للمستهلك» .

٧٧- صحيح مسلم ، مسلم بن الحجاج القشيري ، ج ٤ ص ٢٠٤٠ .

٥٣- سورة المطففين الآيات ١ - ٦ .
٥٤- صحيح البخاري ، ج ٢ ص ٧٥٥ .
٥٥- النظام الاقتصادي في الإسلام ، أحمد محمد العسال ، ص ١٧٥ .
٥٦- صحيح مسلم ، مسلم بن الحجاج القشيري ، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ج ٣ ص ١١٥٧ / مسند أبي عوانة ، يعقوب بن إسحاق الإسفرائيني ، تحقيق أيمن بن عارف الدمشقي ، دار المعرفة، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٨ م ، ج ٣ ص ٢٧٣ .
٥٧- صحيح مسلم، ج ٣ ص ١١٥٧ .
٥٨- المصدر نفسه والصفحة .
٥٩- سنن الترمذي ، محمد بن عيسى الترمذي ، تحقيق أحمد محمد شاكر وآخرين ، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، ج ٢ ص ٦٠٦.
٦٠- آراء ابن تيمية في الدولة ومدى تدخلها في المجال الاقتصادي ، محمد المبارك ، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثالثة بيروت ١٩٧٠ م ، ص ٧٣ .
٦١- المنتقى للباجي ، ج ٥ ص ١٧.
٦٢- شرح نهج البلاغة ، ابن أبي الحديد ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ج ٤ ص ١٣٩.
٦٣- صحيح مسلم ، مسلم بن الحجاج القشيري ، ج ٢ ص ١٠٣٢ / سنن الدارمي ، عبد الله بن عبدالرحمن الدارمي ، ج ٢ ص ٣٣٢.
٦٤- مسند أبي عوانة ، يعقوب بن إسحاق الإسفرائيني ، ج ٣ ص ٢٦٠ / مجمع الزوائد ومنبع الفوائد للهيثمي ، ج ٤ ص ٨١ .
٦٥- مجمع الزوائد ومنبع الفوائد للهيثمي ، ج ٤ ص ٣٨ .
٦٦- سنن البيهقي الكبرى ، أحمد بن الحسين البيهقي ، ج ٥ ص ٣٥٧ / صحيح البخاري ، محمد بن إسماعيل البخاري ، ج ٢ ص ٧٣٠ .
٦٧- إحياء علوم الدين للغزالي ، أبي حامد الغزالي ، ج ٥ ص ٦.
٦٨- مجمع الزوائد ومنبع الفوائد للهيثمي ، علي بن أبي بكر الهيثمي ، ج ٤ ص ١١٠ ، حيث جاء بلفظ (من أقال أخاه بيعا أقاله الله عثرته يوم القيامة).
٦٩- إحياء علوم الدين للغزالي ، ج ٥ ص ٨ ، والحديث أخرجه ابن حبان في صحيحه بلفظ مقارب ج ١١ ص ٤٠٢، وأخرجه الحاكم في المستدرك ، ج ٢ ص ٥٢ .
٧٠- صحيح البخاري ، محمد بن إسماعيل البخاري ، ج ٤ ص ٣٥٦ .

١٧ ـ سنن أبي داود ، سليمان بن الأشعث السجستاني ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الفكر ، بيروت .

١٨ ـ سنن البيهقي الكبرى ، أحمد بن الحسين البيهقي ، تحقيق محمد عبد القادر عطا ، مكتبة دار الباز، مكة المكرمة ، ١٤١٤هـ ١٩٩٤م .

١٩ ـ سنن الدارمي، عبد الله بن عبد الرحمن الدارمي ، دار الكتاب العربي، بيروت ، الطبعة الأولى ١٤٠٠هـ .

٢٠ ـ سنن الترمذي ، محمد بن عيسى الترمذي ، تحقيق أحمد محمد شاكر وآخرين، دار إحياء التراث العربي، بيروت .

٢١ ـ السنن الكبرى للنسائي ، أحمد بن شعيب النسائي ، تحقيق عبد الغفار سليمان البنداري، وسيد كسراوي حسين ، دار الكتب العلمية، بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١١هـ ١٩٩١م .

٢٢ ـ السوق وتنظيماته في الاقتصاد الإسلامي، مستعين علي عبد الحميد، الدار السودانية للكتب، الخرطوم ١٤٠٦هـ .

٢٣ ـ شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، مصر ، بدون تاريخ .

٢٤ ـ صحيح ابن حبان ، محمد بن حبان التميمي ، تحقيق شعيب الأرنؤوط ، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية ١٤١٤هـ ١٩٩٣م .

٢٥ ـ صحيح ابن خزيمة ، محمد بن إسحاق بن خزيمة النيسابوري ، تحقيق د. محمد مصطفى الأعظمي ، المكتبة الإسلامية، بيروت ، ١٣٩٠هـ ١٩٧٠م .

٢٦ ـ صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل البخاري، تحقيق د. مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، بيروت الطبعة الثالثة ١٤٠٧هـ ١٩٨٧م .

٢٧ ـ صحيح مسلم ، مسلم بن الحجاج القشيري ، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت .

٢٨ ـ فيض القدير بشرح الجامع الصغير ، محمد المدعو عبد الرءوف المناوي، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٧١م .

٢٩ ـ الفقه على المذاهب الأربعة ، عبد الرحمن الجزيري، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، الطبعة السادسة، بدون تاريخ .

٣٠ ـ لسان العرب ، محمد بن مكرم بن منظور، دار المعارف، مصر بدون تاريخ .

٣١ ـ مبادىء الاقتصاد ، عارف حمو ، علي أبو شرار ، مصطفى سلمان ، دار ابن رشد للنشر والتوزيع،

مصـادر البحـث

أولا ـ القرآن الكـريم .

ثانيا ـ الكتب : مرتبة هجائيا .

١ ـ إحياء علوم الدين ، أبو حامد الغزالي، دار إحياء التراث العربي، بيروت بدون تاريخ .

٢ ـ آراء ابن تيمية في الدولة ومدى تدخلها في المجال الاقتصادي ، محمد المبارك ، دار الفكر، بيروت الطبعة الثالثة ١٩٧٠م .

٣ ـ الاكتساب في الرزق المستطاب ، محمد بن الحسن الشيباني ، الطبعة الأولى، دمشق ١٤٠٠ هـ .

٤ ـ الإعلان من منظور إسلامي ، د. أحمد عيساوي، الطبعة الأولى ، وزارة الأوقاف القطرية ١٩٩٩م.

٥ ـ تحرير ألفاظ التنبيه، يحيى بن شرف النووي ، تحقيق عبد الغني الدقر ، دار القلم، دمشق ، الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ .

٦ ـ ترتيب القاموس المحيط ، الطاهر أحمد الزاوي . الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة ١٩٨٠م .

٧ ـ تفسير الآلوسي «روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني» شهاب الدين الآلوسي ، دار الفكر، بيروت ، ١٩٧٨م .

٨ ـ تفسير القرآن العظيم ، إسماعيل بن كثير الدمشقي ، دار إحياء التراث العربي، بيروت ١٩٦٩م .

٩ ـ تفسير القرطبي «الجامع لأحكام القرآن» لأبي عبد الله القرطبي ، دار إحياء التراث العربي بيروت ١٩٦٥م .

١٠ ـ التفسير الكبير ، فخر الدين الرازي، دار الكتب العلمية، طهران ، الطبعة الثانية .

١١ ـ التيسير في أحكام التسعير ، أحمد سعيد المجيلدي ، تحقيق موسى لقبال ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ١٩٧٠م .

١٢ ـ الجامع الصغير في أحاديث البشير النذير ، جلال الدين السيوطي ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨١م .

١٣ ـ الحسبة في الإسلام ، أحمد بن عبد الحليم بن تيمية ، المطبعة السلفية ومكتبتها، الطبعة الثانية ١٩٨٠م .

١٤ ـ رائد الاقتصاد ابن خلدون، د. محمد علي نشأت، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤٤م .

١٥ ـ رد المحتار على الدر المختار ، محمد أمين الشهير بابن عابدين ، مطبعة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الثانية ١٩٦٦م .

١٦ ـ سنن ابن ماجة ، محمد بن يزيد القزويني، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار الفكر، بيروت .

عمان .
٣٢ـ مجمع الزوائد ومنبع الفوائد ، علي بن أبي بكر الهيثمي ، دار الريان للتراث، القاهرة ١٤٠١هـ.
٣٣ـ مجموع فتاوى ابن تيمية، تحقيق عبد الرحمن بن قاسم العاصمي النجدي، تصوير الطبعة الأولى ١٣٩٨ هـ .
٣٤ـ مدخل إلى علم الاقتصاد بسام أبو خضير، علي ربابعة، حسين بني هاني، نواف شطناوي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، الطبعة الأولى ١٩٨٩م .
٣٥ـ مسند أبي عوانة ، يعقوب بن إسحاق الإسفرائيني ، تحقيق أيمن بن عارف الدمشقي ، دار المعرفة، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٨م .
٣٦ـ مسند الإمام أحمد ، أحمد بن حنبل الشيباني، مؤسسة قرطبة ، مصر .
٣٧ـ مصباح الزجاجة ، أحمد بن أبي بكر بن إسماعيل الكناني ، تحقيق محمد المنتقى الكشناوي ، دار العربية، بيروت ، الطبعة الثانية ١٤٠٢هـ .
٣٨ ـ مصنف ابن أبي شيبة، أبي بكر عبد الله بن محمد بن أبي شيبة الكوفي ، تحقيق كمال يوسف الحوت، مكتبة الرشد، الرياض، الطبعة الأولى ١٤٠٩هـ .
٣٩ـ مصنف عبد الرزاق، أبي بكر عبد الرزاق بن همام الصنعاني، تحقيق حبيب الرحمن الأعظمي، المكتب الإسلامي، بيروت ، الطبعة الثانية ١٤٠٢هـ .
٤٠ ـ معجم البلدان ، ياقوت الحموي ، دار الفكر، بيروت، بدون تاريخ .
٤١ـ موطأ الإمام مالك، مالك بن أنس الأصبحي ، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي ، دار إحياء التراث العربي ، مصر .
٤٢ ـ المعجم الكبير للطبراني ، سليمان بن أحمد الطبراني ، تحقيق حمدي بن عبد المجيد السلفي، مكتبة العلوم والحكم، الموصل، العراق ، الطبعة الثانية ١٤٠٤هـ ١٩٨٣م .
٤٣ ـ المغني ، ابن قدامة المقدسي، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع، بيروت ١٩٧٢م .
٤٤ ـ المقدمة ، عبد الرحمن بن خلدون، دار الرائد العربي، بيروت ،الطبعة الخامسة ١٩٨٢م.
٤٥ ـ الملكية في الشريعة الإسلامية طبيعتها ووظيفتها وقيودها ، د. عبد السلام العبادي، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، الطبعة الأولى ١٩٧٥م .
٤٦ ـ المنتقى ، شرح موطأ الإمام مالك لأبي الوليد الباجي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٣٣٢ هـ .
٤٧ ـ النظام الاقتصادي في الإسلام، د.أحمد محمد العسال، ود. فتحي أحمد عبد الكريم، مكتبة وهبة، مصر، الطبعة الثالثة ١٩٨٠م .

hcaorppa citamehtA :slevoN itiawuK

Dr. Mursel AL - Ajmi

Abstract

This paper is a thematic approach to the Kuwati Novel . This approach reaveles among the corpus of the Novels , four trends of Novelistic wrttings . they are : Decription Novel , Scientific Fiction Novel . Ideological Novel . and Social novel . Regarding the Novelistic structure and the litrary achivement , the paper obliged to use some evalvative remarks . thus this paper startes with athematic approach as a heuristic for classification , and ends with the the Novelistic achievement as a principle for evalution .

الرواية الكويتية: مقاربة موضوعاتية

د. مرسل العجمي *

الملخص

يتخذ هذا البحث مقاربة موضوعاتية في قراءة المدونة الروائية الكويتية . وقد كشفت هذه المقاربة لتلك المدونة عن أربعة محاور موضوعاتية هي : محور رواية الوصف، ومحور رواية الخيال العلمي، و رواية الأدلجة، ومحور رواية المجتمع . وفي مناقشة البنية الروائية لهذه المحاور، اضطر البحث أن يطلق بعض الأحكام التقييمية والتي تتعلق بروايات كل محور . وعليه فإن البحث، وإن اتخذ المقاربة الموضوعاتية محدداً تصنيفياً، فإنه -في الوقت نفسه- اتخذ من اكتمال الشروط الفنية للكتابة الروائية، معياراً للتقييم .

* أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب ، جامعة الكويت.

السردية.

عند تطبيق هذه المعطيات، لاحظت أن عدداً قليلاً جداً -من المؤلفين/ المؤلفات- كان يحتشد بجدية تامة لكتابته الروائية، ولهذا تمكن/ تمكنت من تمثل الموضوع الروائي بصورة جيدة من جهة، ومن تقديم العالم الروائي عبر تقنيات سردية متطورة من جهة أخرى. على يد هذه القلة، -التي لا يتجاوز عددها أصابع اليد الواحدة - كتبت روايات كويتية تضارع وتنافس أنضج الروايات العربية المعاصرة.

مدارات الحكاية

تنوعت موضوعات المدونة الروائية الكويتية تنوعاً شديداً، غطّى أزمنة متباعدة، وأمكنة مختلفة، وموضوعات متباينة. وفي سبيل تصنيف هذه المدونة موضوعاتيا، يمكن وضع رواياتها ضمن أربعة مدارات كبرى هي: رواية الوصف، ورواية الخيال العلمي، ورواية الأدلجة، ورواية المجتمع.

رواية الوصف

تمثل نصوص فوزية شويش السالم هذه الرواية، بامتياز واضح. ويلاحظ أني وضعت كلمة نصوص بدلاً من روايات في الإشارة إلى أعمال هذه الكاتبة، ودفعني إلى هذا الاختيار عاملان؛ الأول: أن المؤلفة لم تضع على صفحة الغلاف لأي من كتبها كلمة «رواية»، وإنما جاءت تلك الأعمال غفلاً من أي تحديد لجنسها الأدبي. والثاني: أن هذه النصوص، نصوص وصفية أكثر من كونها نصوصاً سردية، ولو أن المؤلفة لم توافق على الإشارة إلى هذه النصوص بوصفها «روايات» [٣] في فترة لاحقة، لما درستها ضمن هذه المدونة الروائية.

على مدى ست سنوات أصدرت المؤلفة النصوص الآتية:

- الشمس مذبوحة، والليل محبوس ١٩٩٧.
- النواخذة ١٩٩٨.
- مزون: وردة الصحراء ٢٠٠٠.

عن المدونة الروائية:

تعتمد هذه المقاربة، على مدونة روائية تتألف من سبعين رواية، كتبت على مدى أربعة عقود(١). وتستدعي هذه المدونة الملاحظات التمهيدية الآتية:

– شهد العام ١٩٤٨ ظهور أول «رواية» كويتية لمؤلفها فرحان راشد الفرحان. وقد وضعت كلمة رواية بين قوسين صغيرين تعبيراً عن التحفظ في إطلاق صفة الروائية على «آلام صديق» –عنوان تلك الرواية– ؛ لأنها كتبت بطريقة متواضعة إلى حد بعيد.

– شهد عقد الستينات ، نشر روايتين هما : «قسوة الأقدار» لصبيحة المشاري في ١٩٦٠ ، و «مدرسة من المرقاب » في ١٩٦٢ لعبدالله خلف .

– شهد عقد السبعينات ظهور ثلاثة أسماء: فاطمة العلي في روايتها: «وجوه في الزحام»، ونورية السداني في روايتيها «العبور» و«واحة الحرمان» ، وإسماعيل فهد إسماعيل في، رواياته: «كانت السماء رقاء» و«المستنقعات الضوئية» و«الحبل» و«الضفاف الأخرى» و«ملف الحادثة ٦٧» و«الشياح». وبينما انقطعت الكاتبتان – فاطمة ونورية– عن الكتابة الروائية، واصل إسماعيل كتابته الروائية على مدى ثلاثين عاماً، أصدر خلالها اثنتين وعشرين رواية، استطاع من خلالها أن يضع اسمه بوصفه المؤصل للفن الروائي في المشهد الأدبي الكويتي، وبوصفه واحداً من أبرز الروائيين العرب المعاصرين. ولأني قد توفرت على كتابة بحثين سابقين عن روايات هذا الكاتب(٢)، فسأكتفي بالإحالة إلى ذينك البحثين.

– عند إصدار أحكام تقييمية على هذه المدونة، اعتمدت المعطيات الآتية مسوغاً للتقييم:

أ– مستوى النضج الفني لروايات هذه المدونة بالنسبة إلى مستوى نضج الرواية العربية المعاصرة.

ب– درجة احتشاد وجدية الكاتب / الكاتبة في التعامل مع الكتابة الروائية.

جـ– تمثل الكاتب/ الكاتبة للموضوع الروائي، وتمكنه/ تمكنها من التقنيات

والشخصيات. ولتوضيح هذه المسألة سأقف عند مثال واحد فقط، يظهر في الاقتباس الآتي الذي هو عبارة عن منولوج داخلي، يفترض أنه يدور في ذهن طفلة في الثالثة عشرة من عمرها. يأتي المنولوج على هذا النحو:

«أبوي نايم.. مرته قايمة تحوس. أمي «مزنة» في المطبخ تحضر الفطور. الواردة (مدفع الإفطار في شهر رمضان) بعيدة والمدفع عنيد. السقاطة تضرب.. باب الخوخة مسدود. أركض حافية. الشمس لاهوب.

- زين .. زين.

أفتح الخوخة (هو باب صغير ضمن باب أكبر) يخرج العفريت (الرجل الذي كان يقرع الباب) ينحني قوساً.. ينظر في. ينطلق. الطارش بالمرصاد. عيونه عسس، تميط اللثام، تنزلق علي، من ثقوب المل تتسرب. تجسُّ بواكير الربيع تتحسس براعمه. رقة الملمس وصحوة الفتنة. تكيلني بالميزان ترفع كفة تهبط كفة تتساوى الكفتان» (ص٢٠).

في الاقتباس السابق، نلاحظ أولاً؛ طغيان موقف المؤلف الضمني على حساب وعي وموقف الشخصية الإدراكي، ونلاحظ ثانياً، تغلغل الوصف في تقديم الحكاية، ونلاحظ ثالثاً أن هذا الوصف جاء على مستويين، الأول: مستوى الوصف السلوكي، حيث الإشارة إلى الأب النائم، و«حوسة» (ارتباك) الزوجة، وتحضير الفطور، وأخيراً الضربات التي تتوالى على الباب الخارجي للمنزل. والثاني: مستوى الوصف النفسي، ويقدم هذا الوصف بطريقة مقلوبة -إن صح التعبير- ويظهر هذا في أفكار، وتأملات البطلة النفسية وتأملاتها، تُجاه من فتحت له الباب. وقد قلت: إن هذا الوصف مقلوب؛ لأن «شما» - المتحدثة في الاقتباس-، وعوضاً عن رصد استجابتها النفسية إزاء هذا الرجل، قدمت لنا وصفاً لاستجابة ذلك الرجل. ويلاحظ أن هذا الوصف قد جاء في لغة شبقة، غير متوقعة، من طفلة في الثالثة عشرة من عمرها. كما أنه جاء في صيغة أدبية تتجاوز بمراحل بعيدة، مستوى طفلة لم تكن تعرف

- حجر على حجر ٢٠٠٣.

يعتمد المتن الموضوعاتي في هذه النصوص/ الروايات، على الوصف بصورة كلية وشاملة. وبينما يأتي الوصف مباشراً، وبصوت سارد خارجي عليم (٤)، يتكفل بتقديم وجهة نظر المؤلف الضمني (٤) في الرواية الأولى، تتعقد عملية الوصف في النصوص/ الروايات اللاحقة، وذلك عندما يتخفى المؤلف الضمني وراء أصوات سردية تقدم حكاياتها بأصواتها المباشرة.

■ في «الشمس مذبوحة» تُقدم لنا حكاية الرواية عن طريق سارد متخف كلي المعرفة والحضور (٤)، وتبدو هذه الحكاية مكررة مستهلكة في وقوفها أمام قصة حب واعد بين مراهقين، هما «حمود» و«شمًّا»، اللذان كانا يعيشان في الكويت القديمة، كويت ما قبل النفط. وكما هو متوقع - من خلال معطيات النص/ الرواية - فقد أجهض هذا الحب، عندما زُوِّجت المحبوبة «شما» لأحد تجار المدينة. ويبدو أن السارد -ومن ورائه المؤلف الضمني- قد اتخذ هذه الحكاية تعِلَّةً، ليقدم من خلالها وصفاً حميماً للعلاقات الأسرية والاجتماعية في الكويت القديمة، وهكذا تبدو الأولية الموضوعاتية، بالنسبة إلى السارد، مرتبطة بعملية وصف تلك العلاقات، على حساب رصد، تطور أحداث الحكاية الداخلية ومتابعتها. ويظهر هذا أول ما يظهر في الإهداء الذي جاء على هذا النحو:

«إلى زمن حمل قروح المكان/ شمس وشمت الذاكرة بالجلد المحروق وكدمات الحفى. وأناس جففت الأيام أوراقهم/ إلى ماضي وطني الكويت».

إن المؤلفة هنا، تعلن منذ البداية، عن موضوع نصها/ روايتها، وفي هذه الحالة جاء السارد؛ لينفذ هذه الرغبة داخل النص. ولكن الإشكال يتمثل في أن السارد لم يكن مقنعاً في تقديم تلك الحكاية نتيجة لتوسطه المبالغ فيه بين القارئ والشخصيات الأمر الذي جعل القارئ يحس بأنه لا يقرأ أو يتابع تطورات الحكاية أو أفكار الشخصيات، وإنما يطالع موقف المؤلف الضمني المفروض على الحكاية

طويلة، وجراء إحساسها بالخوف والقهر والنبذ أصيبت الفتاة بالجنون. وقد قَدَّم هذا الفصل ساردٌ متخفٍ كلي المعرفة والحضور. في الفصل الثاني، تولت ساردة/ شخصية تقديم حكايتها؛ منذ طفولتها في شرق أفريقيا، مروراً بقصة اختطافها ووقوعها في الرق، وانتهاءً بوصولها إلى بيت إبراهيم العود أمةً مملوكة. وبعد إنجابها من إبراهيم العود ابنها عبدالله أعتقها سيدها، وأصبحت سيدة البيت الكبير وزوجة إبراهيم العود. في الفصل الثالث، يعود السارد المتخفي ليقدم لنا حكاية حب، نشأت هذه المرة، في الصحراء بين عبدالله بن إبراهيم العود، وفتاة من فتيات البادية، وقد وُلد هذا الحب عندما رأي عبدالله تلك الفتاة في إحدى رحلات القنص البرية. وبعد موت -أو قتل- ابن عم تلك الفتاة، تمت الموافقة على زواج عبدالله من محبوبته؛ نايفة. في الفصل الأخير ينتقل السارد المتخفي لرصد تحولات الحياة الكويتية في أواخر حقبة الغوص وأوائل المرحلة النفطية. ففي هذا الفصل الذي جاء بعد وفاة النوخذة إبراهيم العود. وولادة التوأم: شاهين وسلطان؛ ابني عبدالله ونايفة، رمز السارد إلى انتهاء فترة الغوص بحادثة غرق شاهين في البحر، في حين رمز إلى إرهاصات المرحلة النفطية، ببزوغ نجم سلطان بوصفه الشخصية المؤهلة للظهور والحضور في هذا العصر الجديد.

لقد أدت مركزية وأولية الوصف في كتابة «النواخذة» إلى هلهلة السرد وعدم تماسكه الفني، فمع أن «النواخذة» تتمحور -حكائياً- حول أربع حكايات متجاورة، فإن هذه الحكايات المتجاورة لا يربط بينها رابط حدثي موحد، وحتى لو اعتبرنا حضور النوخذة إبراهيم العود، هو العنصر الموحد، فإن هذا العنصر يغيب من الفصل الأخير، الأمر الذي يقلل من أهمية ذلك الرابط. إن الذي يوحد النص هو رغبة المؤلف الضمني في أن يقدم لنا ملحمة أسطورية رومانسية وصفية عن نواخذة الخليج. وقد أدت هذه الرغبة إلى نتيجتين:

الأولى: طغيان الوصف بصورة شديدة عن طريق إيراد مقاطع وصفية ليس لها

القراءة والكتابة. وهكذا يُظهر الاقتباس السابق، أن الوصف -على المستوى السلوكي والنفسي- لا يتلاءم مع وعي الشخصية وإمكاناتها المعرفية، وإنما يعكس موقف المؤلف الضمني الأدبي والأيديولوجي.

إن «الشمس مذبوحة» مشروع رواية لم يكتمل على مستوى الحدث -ونتيجةً على المستوى الفني- لأن السارد ركَّز اهتمامه على وصف الحياة الكويتية القديمة، إلى درجة تدفع القارئ إلى الاعتقاد أن حكاية «حمود» و«شمَّا» كانت مجرد حيلة فنية تسوغ ذلك الوصف ولا تؤسسه.

في أعمالها اللاحقة، حاولت المؤلفة أن توائم بين موضوعاتها الحكائية وخطابها التعبيري الوصفي، ولكن دون نجاح كبير.

في «النواخذة»، لا يزال السارد المتخفي يلعب الدور الأكبر في تقديم الحكاية بطريقة وصفية، حيث تولى تقديم ثلاثة أقسام من الرواية، في حين تكفلت ساردة/ شخصية محايثة للأحداث بتقديم القسم الرابع.

جاءت «النواخذة» في أربعة فصول، عنونت بهذه العناوين الفرعية:

١-النوخذة وجسد الملح.

٢- النوخذة وجسد الرق.

٣-النوخذة وجسد الصحراء.

٤-النوخذة وجسد السفينة.

وتتمحور هذه الفصول حول أربع محطات في حياة أربعة أجيال. في الفصل الأول تنعقد الحكاية حول الأب، كبير النواخذة، إبراهيم العود. والذي يبدو قاسياً إلى درجة بعيدة، وتظهر هذه القسوة في تصرفه عندما علم بأمر حب بنته «هيا» للفتى الفقير البيسري «سعود». حيث رفض قيام هذا الحب بله إمكانية الزواج بين العاشقين، وهذا أمر متوقع، حسب الأعراف الاجتماعية السائدة، ولكن الأمر غير المتوقع، هو أن يحبس بنته «هيا»، وحيدة في غرفة مظلمة، مغلقة الأبواب، لفترة

١- وجود رابطة تنظم العلاقة بين الشخصيات، وتتمثل هذه الرابطة في كون «زيانة» هي والدة «زوينة» وجدة «مزون».

٢- تكفل كل شخصية بتقديم حكايتها بصوتها المباشر، في أسلوب يقترب من أسلوب كتابة رواية السيرة الذاتية.

٣- ما بين تبادل السرد الذي يقدم «الحكايات» من النهايات ليعود إلى البدايات، يكتشف القارئ -في قراءته الثانية- أنه ليس أمام قصة تتكون، وإنما أمام قصة قد حُدِّدت مصائرها بطريقة مسبقة. ولهذا فإن القارئ الذي سيضيع في قراءته الأولى، جرّاء تداخل الأصوات السردية الثلاثة، سيكتشف، في قراءته الثانية أنه لم يكن مطالباً بأن يتابع رواية في طور التكون، وإنما عليه أن يعيد موضعة أجزاءٍ مبعثرة من سيرة/ سير روائية.

تتمحور البنية السردية لهذا النص، على ثلاثة أصوات، يقدم كل صوت منها حكايته بضمير المتكلم، وستكون نقطة البداية مع شخصية «زيانة»؛ لأنها الأصل الذي تناسلت منه أصوات الحكايات اللاحقة.

١- **زيانة:** يأتينا صوت هذه الشخصية في مفتتح الرواية، وهي تعاني آلام الولادة، ومن هذا الحديث نعرف أن هذه الشخصية، امرأة عمانية تعيش في أربعينات القرن العشرين، ونعرف أيضاً أن تلك المرأة قد استغلت غياب زوجها في مزارعه في زنجبار لتقيم علاقة محرمة مع رجل فرنسي، يدعى إيف دوران. وقد سهّل نشوء تلك العلاقة بين زيانة وإيف دوران كون الأخير، يقيم مع أخته وزوجها في بستان مجاور لبستان زيانة. ونعرف أن الجنين الذي في أحشاء زيانة هو ثمرة تلك العلاقة المحرمة. ونعرف أخيراً أن زيانة، وفي محاولة لتفادي الفضيحة، وحرصاً على سلامة المولود القادم، اختارت إحدى مغارات جبل قريب، تقع على طريق الرعاة، مكاناً لولادتها. وبعد الولادة وضعت مولودتها -زوينة- في ذلك الطريق، وطلبت من خادمتها مراقبة المولود؛ لحمايتها من الأخطار، ولتحديد منزل من سيأخذها. ونجحت الخطة،

علاقة بتنامي الحدث السردي، وتحولات الشخصيات. ويظهر هذا في وصف زيارة سعود للمبغى، (ص ص ٥٣-٥٧)، ووصف الجراد (ص ص ٧٩-٨٧)، ووصف الطاعون (ص ص ١٧٣-١٨١)، ووصف رحلة الغوص (ص ص٢٠٩-٢٣٤)، ووصف بناء السور (ص ص ٢٧٣-٢٨٣)، ووصف رحلة السفر (ص ص ٢٠٩-٣١٢)، ووصف وصول أول طائرة للكويت (ص ص ٣٢١-٣٤٢).

الثانية: أسطرة بعض الشخصيات عن طريق تقديمها في لغة ملحمية تتجاوز حدود الزمان وطبيعة الإنسان. وأبرز شخصيتين تمت أسطرتهما، شخصية إبراهيم العود، وشخصية هيا. فمع أن شخصية إبراهيم العود -حسب منطوق الحكاية- شخصية قاسية عنيفة، فإنها قدمت في الوصف الخطابي بوصفها شخصية أسطورية تظهر فيها شمائل العظمة والكبرياء والرقة، كما أنها لا تتعرض لما يتعرض له الإنسان من عواطف متعارضة أو رغبات متصارعة، وقد بلغت هذه الأسطرة التمجيدية ذروتها في وصف مشهد وفاة إبراهيم العود، والذي جاء على النحو الآتي:

«تكلم النوخذة القدير. صوت العبقرية التي لا يُدرك سرها. عظمة الماء وبساطة الجد الأول. تكلم بصوت واهن يحمل بصيرة المعرفة وجلال الحكمة»(ص٢٦٨). أما شخصية هيا، فهي -حسب منطوق الحكاية- فتاة أصيبت بالجنون جرَّاء سجنها في غرفة مغلقة ولمدة طويلة، وبرغم هذه البداية «الواقعية»، فإنها تتحول لاحقاً في الخطاب الوصفي إلى أسطورة العذراء العرَّافة التي تستطيع سبر أغوار المستقبل ببصيرة نافذة ولغة ملغزة. ولهذا لا غرو أن توصف بالعبارات الآتية:

«هيا. تلك المرأة التي امتلكت رؤية الزمان كله، شعرت بالقادم قبل مجيئه. قرأت حروف الحاضر، وكشفت مستقبله. أحست بمخاض باطن الأرض» (ص٣٤٨).

■ في «مزون: وردة الصحراء»، يعود التقسيم الرباعي مرة أخرى، مع ملاحظة أن هذا النص يبدو أكثر تماسكاً من النواخذة. ويكمن سبب هذا التماسك في الاعتبارات الآتية:

إذا عرفنا أن ذلك الكاتب، كان إيف دوران -عاشق زيانة- والذي قابلناه في بداية القصة، ولن نُفَاجَأ، إذا عرفنا أن دوران هو خال برنار، الذي يزور عمان في الزمن الحاضر. وقبل البدء في تصوير الفيلم، أصر برنار على مقابلة زيانة -بعد أن اكتشف أن مزون تعرف زيانة- ليسلمها أوراقاً كان قد كتبها لها خاله قبل وفاته. في أثناء اللقاء، تكتشف زيانة -ومن ورائها القارئ- أن عدم عودة دوران إلى عمان، كان سببها أنه قتل في أثناء الحرب العالمية الثانية. وتنتهي الرواية بالمخرج الفرنسي برنار وهو يوثق تصويرياً، وبمساعدة مزون رؤية خاله المكتوبة. وهكذا تختتم الرواية بنهاية مغلقة ومفتوحة في آن واحد، مغلقة فيما يتعلق بانتظار زيانة لإيف دوران، ومفتوحة بالنسبة إلى العلاقة البازغة بين برنار ومزون، والتي تتخذ من فضاء المكان العماني القديم -رؤية إيف دوران-، والمعاصر- توثيق برنار ومزون- مسرحاً لهذه العلاقة.

■ في «حجر على حجر»، عودة جديدة للتقسيم الرباعي والحكايات الثلاثية، والأصوات السردية المباشرة. تقع هذه الرواية في أربعة أقسام:

١- غرناطة ٢- الهند ٣-الكويت ٤- اليمن. وتقدم عبر ثلاثة أصوات هي؛ صوت راشيل، وصوت موضي، وصوت نوار، وتتعلق بثلاث حكايات، أولها: حكاية هرب راشيل -الفتاة اليهودية- من أسبانيا، بعد سقوط غرناطة، وذهابها إلى أهلها في اليمن، عبر الهند. وفي طريق رحلتها من الهند إلى عدن، قابلت الربّان العربي يهرحب بن همَّام، الذي وقع في حبها عندما رآها تستحم ذات ليلة، وهي عارية في البحر! بعد الوصول إلى عدن، وعندما عرف الربَّان يهرحب بن همام بنية راشيل في الذهاب إلى صنعاء، قرر أن يأخذها بنفسه في تلك الرحلة! وبعد رحلة طويلة توفرت الكاتبة على وصف الطبوغرافيا اليمنية، انتهت رحلة البحث عن أهل راشيل بالفشل. وتنتهي هذه الحكاية نهاية مفتوحة، تشير،- ولا تؤكد-، إلى أن يهرحب بن هام قد تزوج راشيل. الحكاية الثانية، تتعلق بتأملات نورا في حياة والدتها، وترصد بعض

والتقط المولودة أحد الرعاة، وجاء بها إلى بيت جيران زيانة، حيث نشأت الفتاة اللقيطة بوصفها بنتاً شرعية لهذه الأسرة! ونظراً للقرب المكاني، تمكنت الأم -زيانة- من متابعة مراحل نمو زوينة، وبعد غياب طويل قضته زيانة مع زوجها في زنجبار، عادت زيانة ثرية بعد أن توفي زوجها وورثت بعض ثروته في زنجبار وكل أملاكه في عمان. وبعد أن استقرت في مسقط، استطاعت بعد مناورات كثيرة أن تنقل جيرانها، الذين يتولون رعاية زوينة إلى مسقط؛ ليعاونوها في إدارة أعمالها التجارية هناك. وهكذا التأم شمل الأم وبنتها مرة أخرى. مع ملاحظة أن الجميع يجهل علاقة زيانة بزوينة.

٢- **زوينة**: يظهر صوت هذه الشخصية مقدماً مرحلتين متمايزتين في حياة هذه الشخصية. في المرحلة الأولى كانت زوينة مندفعة في الإقبال على الحياة بحس طفولي متدفق ومتهور، والثانية جاءت مفتتحة بصدمة نفسية عنيفة جراء تعرضها لعملية ختان في مطلع شبابها. حيث كادت هذه العملية أن تقضي عليها عضوياً، ودفعتها بعد تجاوز الخطر إلى عزلة تكاد تكون تامة عن الآخرين. وعندما كبرت خطبها تاجر كويتي كان يتردد كثيراً على محلات أمها -زيانة- في مسقط. وتنفيذاً لرغبة والدتها -زيانة- وافق الزوج على بقاء زوينة في مسقط. وبعد أن أنجبت مزون وجهت كل طاقتها لرعاية هذه المولودة.

٣- **مزون**: يظهر صوت مزون - أول ما يظهر في الرواية- وهي تقدم لنا معاناة إجهاض جنينها في مدينة القاهرة. وعندما نتوغل في القراءة، نكتشف -عبر صوت مزون- أنها قد ذهبت بعد تخرجها من الثانوية، إلى الكويت، حيث والدها، وللدراسة في المعهد العالي للفنون المسرحية. وبعد وفاة زوجها في الكويت، قررت مزون العودة إلى عمان حيث عملت في التلفزيون العماني. وفي أحد الأيام قابلت مخرجاً فرنسياً - برنار- جاء موفداً من قبل التلفزيون الفرنسي؛ ليعد فيلماً وثائقياً عن عمان، حسب رؤية كان قد كتبها أحد الفرنسيين في أربعينات القرن العشرين، ولن نُفَاجَأ

موضي وسجادة راشيل، وهذا يشكك في قيمة السجادة. إن هذا التشكيك المضاعف يضرب بنية الرواية في الصميم؛ لأنه يحيلها إلى مجرد لوحات وصفية مستقلة متجاورة؛ لا يربطها رابط حدثي يؤسس علاقة سببية تكوِّن رواية متماسكة.

رواية الخيال العلمي

تمثل روايات طيبة أحمد الإبراهيم، لوناً روائياً مختلفاً في المدونة الروائية الكويتية. ومرد هذا الاختلاف يكمن في أن معظم هذه الروايات ينهض على محاولة استثمار بعض النبوءات العلمية المتخيلة في بناء حبكات رواياتها المتعددة. وعندما يطلع القارئ على هذه الروايات، فإنه سيلاحظ أن صفحة الغلاف الأخيرة لجميع الروايات، تتضمن إشارة شارحة لموضوع الرواية، مع التوكيد على أن هذه الروايات من روايات الخيال العلمي. وسواء جاء هذا الوصف بقلم المؤلفة أو بقلم الناشر، فإنه يعني موافقة المؤلفة على هذا الوصف. ولكننا عندما نقيِّم روايات طيبة الإبراهيم، استناداً إلى تعريف رواية الخيال العلمي (٥) بالمعنى النقدي، فسنجد أن تلك الروايات هي عبارة عن هجين كتابي يتكون من أمشاج روائية متعددة، أقلها حظاً في الظهور هو رواية الخيال العلمي بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح. وفيما يلي مسوغات هذا الحكم.

- لا يمكن أن تعد رواية «ظلال الحقيقة» من روايات الخيال العلمي؛ لأنها ببساطة، عبارة عن تأملات فلسفية، تذكر القارئ بما ذكره أفلاطون عن «عالم المثل». فكوكب «سيم» في الرواية، يشابه عالم المثل الأفلاطوني من حيث كمال أخلاقه السكاني. ويتشابه سكان عالم كوكب «سيم» في الرواية مع سكان عالم المثل الأفلاطوني في عملية تذكر حيواتهم السابقة في العالمين، لقد طردت «آندي» - الطفلة الصغيرة في الرواية، والمرأة البالغة الشريرة في كوكب سيم- من كوكبها الكامل؛ لأنها ارتكبت فعلا شريراً، وبعد طردها نسيت ما تعلمته في ذلك الكوكب، وتتمثل محاولتها في عملية تذكر ما كانت تعرفه في كوكب سيم أولى خطوات تطهرها

مظاهر حياة نورا سواء في الكويت أو في مدينة ميامي الأمريكية. الحكاية الثالثة: تتمثل في حكاية موضي مع زوجها يوسف من جهة، ومع سجادتها القديمة التي ورثتها من جدتها من جهة أخرى. وقصتها مع زوجها قصة تقليدية، بدأت بالحب ثم الزواج فرحلة شهر العسل، وانتهت بالطلاق عندما دخلت بينهما امرأة أخرى. أما قصتها مع السجادة فهي قصة تحمل رائحة الجدة من جهة، والرغبة المحمومة في البحث عن جدها من جهة ثانية. وفي الرواية إشارات إلى أن سجادة موضي التي ورثتها عن جدتها، قد تكون هي ذات السجادة التي كانت تتدثر بها راشيل في الأيام الباردة في رحلتها مع يهرحب بن همَّام.

وقد حرك رغبة موضي في البحث عن أصل هذه السجادة، أحد أصدقائها الروس الذي بُهت عندما شاهد تلك السجادة معلقة في صالة منزل موضي. وفي حديثه المفصل عن تاريخ هذا النمط من السجاد، يكاد القارئ يطابق بين سجادة موضي، وسجادة راشيل، وتنتهي الرواية برحلة موضي إلى اليمن بحثاً عن جدها البعيد، وعن أصل سجادتها. تقول عن تلك الرحلة:

«منذ ذلك الوقت أدركت أهميتها التاريخية. وقررت البحث عن النوع الذي تنتمي إليه.. فجأة أصبح البحث عن ميلادها (السجادة) أهم موضوع في حياتي...؛ لأن شخصية جدي الأكبر تناديني وتصر على النداء، هناك شيء ما في انتظاري. أملك في يدي خيطاً واحداً من سيرة حياة تمتد خمسمائة عام إلى الوراء. جد جاء من اليمن، وسجادة عمرها خمسمائة جاءت من ذات المنشأ. ونداء قلبي يتوجه إلى اليمن» (ص ص ٢٥٣،٢٥٤).

وينتهي البحث إلى لا شيء. لم تستطع موضي الوصول إلى معرفة حقيقة الجد والسجادة. وينتهي توقع القارئ بإحباط شديد. لقد انتهت الرواية نهايتين مفتوحتين، الأولى تكمن في علاقة راشيل ويهرحب بن همّام، وهذا يشكك في انتساب موضي -ابتداءً- إلى ذلك الجد. والثانية، تتمثل في عدم توضيح العلاقة بين سجادة

النتيجة، جاءت مخالفة لكل التوقعات. وأول المفاجآت -بالنسبة إلى العلماء- تمثلت في خروج العجوز «موا» ذي الخامسة والثمانين عاماً من تابوته المجمد، شاباً في العشرين من عمره، وثاني المفاجآت أن العلماء قد اكتشفوا أن السيد «موا»، وعلى الرغم من سنينه العشرين، فإنه لا يعدو كونه طفلاً كبيراً حديث الولادة، تخلو ذاكرته من أية معلومات أو خبرات سابقة. وثالث المفاجآت -بالنسبة إلى الحفيدة تودا- تمثلت في خيبة أملها البالغة من الاستفادة من مخزون جدها المعرفي عن حياته السابقة قبل مئتي سنة، وفي عدم قدرتها على التواصل مع جدها، سواء على المستوى العاطفي أو المعرفي. ولهذا انتهت بنفض يدها من التواصل مع جدها، ونقل اهتمامها العاطفي إلى السارد المشارك في القصة، خالد، ذلك الشاب الكويتي الذي وقف بجانبها في أثناء صدمتها بعد يقظة جدها. وتنتهي الرواية بتودا وخالد - السارد المشارك- وهما يعودان زوجين إلى الكويت. ورابع المفاجآت حدثت «لجعود» الذي أحبطته نتيجة التجربة مرتين؛ الأولى: تمثلت في عدم إشباع فضوله العلمي، حيث لم يقدم الجد بعد يقظته ما يشبع ذلك الفضول، والثانية، جاءت مادية، وذلك عندما قرر جده «موا» أن يدفع أمواله كلها في عملية تجميد جديدة، الأمر الذي جعل جعود يحس «بتعاسة كبيرة.. فأخذ ينعى الثروة الضخمة التي ذابت بين يديه ذوبان الجليد، بعد أن كانت قاب قوسين أو أدنى» (ص٩١).

وهكذا تنتهي الرواية بإحباط جميع أطرافها، ما عدا (خالد وتودا) اللذين قرب بينهما هذا الحدث إلى حد الزواج.

يثير العرض السابق للمتن الحكائي للرواية، الملاحظات الآتية:

- إذا كانت رواية الخيال العلمي تعتمد على معطيات علمية معاصرة، في سبيل تشكيل عالم روائي مستقبلي، فإن رواية «الإنسان الباهت»، تقدم صورة معاكسة وذلك بتقديمها عالماً روائياً علمياً «ماضويا»، ينتهي في العالم الحاضر، تاريخياً، والمعاصر سردياً.

تمهيداً لعودتها إلى كوكب «سيم»: إن هذه العملية للتذكر تشابه عملية تذكر عالم المثل بالنسبة إلى سكان العالم الأرضي في نظرية أفلاطون المعرفية (٦). وما يؤكد هذا الاستنتاج ورود عبارات صريحة في الرواية، تشير إلى فلسفة أفلاطون مثل «الكوكب المثالي» (ص٢٣٩)، و«عالم مثالي» (ص١٩٨)، و«عالم المثل» (ص١٩٨)، و«جمهورية أفلاطون»(ص٢٥٨).

إن هذا الحضور الأفلاطوني قد طبع الرواية في جزء كبير منها بأسلوب المحاورات الأفلاطونية، الأمر الذي جعل محور الارتكاز في الرواية يعتمد على أسلوب المحاورات، أكثر من اعتماده على تنامي الأحداث السردية. ولأن الرواية لا تعتمد على حبكة علمية من حيث البناء، ولا على معطيات علمية من حيث الموضوع، فيصعب أن نعدها رواية خيال علمي، فهي من حيث المحتوى رواية تأملات، ومن حيث الأسلوب مزيج من أنماط روائية متنوعة: رواية المذكرات (حكاية آندي)، ورواية التحري (المحاكمة).

■ يقدح في علمية موضوع رواية «الإنسان الباهت»، الإطار الزمني الذي وقعت فيه تلك التجربة العلمية التي تؤسس المتن الحكائي. إن حبكة هذه الرواية تعتمد على تجربة علمية يتم فيها تجميد الكائن البشري لفترة زمنية محددة، يتم في نهايتها إفاقة الإنسان المجمد. وتبدأ الرواية في الوقت الحاضر بعملية إفاقة السيد «موا» الذي جمد نفسه قبل مئتي سنة، بعد أن بلغ الخامسة والثمانين من عمره، وتُقدم لنا أحداث الحكاية بلسان صوت سارد مشارك في الحكاية، بوصفه شاهداً على عملية إفاقة السيد «موا» من ناحية، وبوصفه صديقاً لشخصيات الرواية الأخرى من ناحية أخرى.

بعد إفاقة السيد العجوز «موا» -بالنسبة إلى القرن الثامن عشر- والجد المجمد - بالنسبة إلى القرن العشرين- أصيب الجميع: العلماء، و«جعُّود» -حفيد حفيد موا- وتودا -ابنة جعود- والسارد المشارك- خالد صديق جعود- بدهشة بالغة؛ لأن

(مستنسخ) خاص به، بحيث يستطيع الاحتفاظ به، واستخدامه عند الحاجة الضرورية، كقطع غيار لنفسه. وأنه -أي مركز الأبحاث- في ميسوره التدخل في أثناء مراحل التجربة، بحيث يمنع تطور دماغ التوأم في المراحل الأولى للنمو. ويحفظ هذا التوأم داخل حافظات أعدت لهذا الغرض، بحيث يكون من المستطاع الاحتفاظ بهذا الكولون (التوأم) حياً، ولكن فقط ينمو داخل الحوض نمو الشجرة، بحيث يأخذ خلال بضع سنين لا تزيد على عدد أصابع اليد الواحدة، يأخذ حجم توأمه، وذلك بموجب تغذيته بمواد كيميائية، حتى يصبح بالإمكان الاستفادة منه بالسرعة المطلوبة، وتستمر المحافظة عليه لحين وفاة الشخص المتبرع، وانتفاء الحاجة إلـــيها»[٧] (ص١٧).

ولأن المكافأة المالية المقدمة، كانت كبيرة، ونظراً لحالة عادل المادية المتدهورة، فقد أرسل خطاباً إلى تلك المؤسسة يتبرع فيه للقيام بتلك التجربة، ولقد كانت دهشته بالغة عندما وقع عليه الاختيار. وبعد رحلته إلى «سيرال» وخضوعه للتجربة، عاد ومعه المكافأة المالية الكبيرة، التي استطاع بها أن يؤسس لنفسه مكانة تجارية مرموقة في بلده العربي. بعد تسعة أشهر من عودته، فوجئ بدعوة من مركز الأبحاث، وهناك رأى توأمه، أو نسخته المستنسخة، وهو في هيئة طفل صغير يرقد في سرير خشبي، وليس في حافظة كيميائية، كما كان مفترضاً. وعند سؤاله عن السبب وراء تغيير الإجراء العلمي الذي كان متفقاً عليه، رد عليه المسئول عن التجربة قائلاً:

«لقد حالت ظروف قاهرة دون توليده في منتصف الشهر السادس كما هو مقرر.. لقد جاء في موعده الطبيعي مما جعل بقاءه في الحوض مستحيلاً. إن المؤسسة دفعت لك جزءاً من المصاريف التي كانت مرصودة لبقاء التوأم في الحوض، منها ثمن ركوب الطائرة التي أتيت بها الآن، وشيك المصروفات المرفق معها. وستدفع لك الباقي في حال أخذك الطفل وتربيته تربية عادية» (ص٢٣).

وهكذا أخذ عادل الطفل، وعاد به إلى بلاده، حيث أبقاه في إحدى دور الرعاية

- إن استحضار الماضي أو بعثة عبر يقظة الجد المجمد. تتعارض -نظرياً- مع قواعد رواية الخيال العلمي من جهة، وتثير اعتراضات منطقية من جهة ثانية، وإشكالات فنية من جهة ثالثة. يتمثل الاعتراض المنطقي على الإطار الزمني لحبكة الرواية، ومرد هذا الاعتراض، يتمثل في عدم إمكانية قيام عملية التجميد البشري قبل مئتي سنة. أما الإشكالات الفنية فتظهر في المسائل الثلاث الآتية: الأولى: عرضية الحبكة العلمية بالنسبة إلى البناء الفني للرواية. والثانية: غلبة التأمل الذهني للمؤلف الضمني في مناقشة بعض المسائل الإنسانية، على حساب تنامي وتماسك الخيط السردي للرواية. والثالثة: تعدد الحكايات الموازية لحكاية «الجد المجمد». لكل الاعتبارات السابقة يصعب وصف «الإنسان الباهت» بأنها رواية من روايات الخيال العلمي؛ لأن حبكتها العلمية جاءت عرضية، وهامشية، بالنسبة إلى بناء الرواية الكلي.

■ من بين روايات طيبة الإبراهيم، تبدو رواية «الإنسان المتعدد» هي الرواية الأقرب لرواية الخيال العلمي، من حيث اعتماد الرواية على موضوع «الاستنساخ» محوراً حكائياً، وتعلقها بالمستقبل من حيث صياغة الرواية النبوئية.

تنهض هذه الرواية على أربع شخصيات تقابلت في أماكن مختلفة، وفي ظروف متباينة، ووحدت مصائرها تجربة واحدة. أما التجربة فهي تجربة الاستنساخ البشري، وأما الشخصيات فهي: عادل، وسلمى، وأمل، ورقم واحد، أو علي.

وقد قُدمت لنا الرواية من خلال صوت الساردة/الشخصية أمل، والتي قامت بما يشبه عملية المونتاج السينمائي في التنقل بين أصوات الرواية الأخرى في تناوبية سردية بين صوتها مرة، وصوت سلمى مرة ثانية، وصوت صديق علي مرة ثالثة.

أ-عادل: تبدأ حلقات حكاية الرواية عندما قرأ عادل إعلاناً نشره أحد مراكز الأبحاث العلمية في مؤسسة سمبسون في دولة سيرال، ويُعلن فيه عن «حاجة المركز إلى متبرع أو متبرعة، يخضع لإجراء التجارب عليه، وذلك لإنتاج «كلوينج»

محدق، أسرعت إلى دار الرعاية الاجتماعية، حيث أخبرت أمل بضرورة هرب علي في هذه الليلة، وحددت لها مكان الهرب من الدار. وقد نجحت الخطة تماماً، فعندما حضر الطاقم الطبي -في الصباح التالي- كان علي قد هرب، وهكذا مات عادل في الحادث، وكتبت النجاة لعلي أو رقم واحد.

د- **علي أو رقم واحد:** هذه الشخصية هي أول نتاج لتجربة استنساخ أجريت على الإنسان، ومع ما في هذه التجربة من جانب استهلاكي غير إنساني للإنسان، لأن (عليًّا أو رقم واحد) كان مجرد قطع غيار لعادل، فإن الخطة فشلت نتيجة لتدخلات سلمى في مرحلة الولادة، وأمل وسلمى في المرحلة النهائية. لقد انتهت الرواية نهاية سعيدة بالنسبة إلى علي، حيث مات الشرير الظالم عادل، ونجى المظلوم رقم واحد، وتوجت علاقته مع أمل بالزواج، وتبدلت حالته من الفقر إلى الثراء، جراء تنازل سلمى له عن نصف ثروتها التي ورثتها من عادل.

وعلى الرغم من هذه النهاية السعيدة بالنسبة إلى علي، والناجحة بالنسبة إلى جهود سلمى، فإن كلمات أمل في نهاية القصة، تشير إلى خطر يتربص بالإنسان الطبيعي جرّاء ما حدث في الصفحات الأربع الأخيرة في الرواية. فبعد زواجهما، اكتشف علي أنه عقيم، وفي سبيل الحفاظ على استمرار نوعه قام بتوأمة نفسه، ثم توأمة زوجته، وهكذا فتح الباب أمام عملية التوأمة ونشوء الإنسان التوأم أو الأبم أو المتعدد. وها هي ذى أمل بعد حوالي ثمانين سنة من زواجهما، وبعد تكاثر أبنائها وأحفادها بالتوأمة تتحدث عن فصائل متعددة للإنسان:

«لقد عشت حتى رأيت الإنسان ينقسم إلى عدة فصائل، فهناك الإنسان الطبيعي الذي لم تعبث بخلقه يد عابثة، وإنسان الأنابيب الذي أصبح له مجتمعه الخاص به، والإنسان التوأم أو (الأبم) -كما تسميه سلمى رحمها الله- وكثيراً ما مر في خاطري شتى الأفكار والتساؤلات التي لا أجد لها إجابة شافية، أسأل نفسي؛ ترى هل أصابت سلمى في عملها عندما حمت (رقم واحد) من مصيره المرسوم؟ نعم كثيراً ما مر

الاجتماعية تحت رقم واحد، بوصفه قطعة غيار إنساني، قد يحتاج إلى بعض أجزائها في يوم من الأيام.

ب- **سلمى**: كان بالإمكان أن تسير الأمور، كما خطط لها عادل، لولا تدخل سلمى مرة أخرى في أحداث الحكاية. وسلمى هي المرأة التي حملت خلية رقم واحد في رحمها أثناء التجربة، ولكنها في أثناء الحمل استجابت لمشاعر أمومة متدفقة تجاه الجنين/ التجربة، فتعمدت أن تهرب من المستشفى بحملها هرباً بالجنين من مواجهة مصيره المرسوم. وبعد بحث دقيق، قبض عليها، وأعيدت إلى المستشفى، ولأنها تجاوزت فترة الأشهر الستة الأولى، فقد تركت لتلد الجنين في موعده الطبيعي، أي في الشهر التاسع، وفي هذه الحالة أنقذت الجنين من التجميد في حوض الحفظ الكيميائي. بعد ولادتها، رفع عليها المركز قضية حُكِمَ عليها بسببها خمس سنوات؛ لأنها عجزت عن تسديد الغرامة المطلوبة. بعد خروجها من السجن سافرت إلى بلد عادل، حيث استطاعت أن توقعه في حبها في خطوة أولى، ثم تتزوجه في خطوة ثانية. وقد كان غرضها من السفر والزواج،أن تكون قريبة من رقم واحد؛ لتنقذه من استخدامه كقطعة غيار إنساني. وبعد مغامرات كثيرة استطاعت أن تصل إلى رقم واحد، والذي أطلقت عليه اسم علي. وعندما اكتشف عادل أمر زياراتها إلى علي أو رقم واحد، طلب من مديرة الدار أن تمنع هذه اللقاءات. ولكن سلمى وجدت طريقاً آخر تمثل هذه المرة في أمل.

جـ- **أمل**: هذه فتاة لقيطة تعيش مع علي في دار الرعاية الاجتماعية، وقد تطورت بينها وبين علي -عندما بلغا سن المراهقة-، علاقة عاطفية حميمة. وقد استغلت سلمى هذه العلاقة، في الوصول إلى علي بعد أن منعها زوجها من مقابلته في دار الرعاية الاجتماعية. وقد مهدت هذه العلاقة بين هذه الأطراف الثلاثة: سلمى، وأمل وعلي، نهاية القصة، والتي جاءت عندما تعرض عادل لحادث سير خطير. فعندما سمعت سلمى بأمر الحادث، ولأنها تعرف أن عليًّا أو (رقم واحد) قد أصبح في خطر

«الإنسان المتعدد» ليست روايات خيال علمي، وإنما هي روايات تأمل فلسفي تأريخي. وهكذا لا يبقى إلا رواية «الإنسان المتعدد» بوصفها الأقرب إلى رواية الخيال العلمي.

رواية الأدلجة

أقصد بالرواية المؤدلجة، الرواية التي يظهر فيها موقف المؤلف الأيديولوجي المسبق بصورة واضحة، على حساب الكتابة الروائية، ومع أن كل كتابة هي كتابة مؤدلجة(٨)؛ لأنها تأتي مرتبطة بموقف المؤلف، فإن الحكم بأدلجة الرواية أو لا أدلجتها، يتعلق بدرجة ظهور أو غياب هذه الأيديولوجيا في النص الروائي. ففي بعض الروايات قد تظهر أيديولوجيا المؤلف بصورة فظة وفجة، إلى درجة تتحكم في أحداث الرواية وتخليق الشخصيات من جهة، وتصادر متعة القارئ في الاكتشاف من جهة أخرى، وفي بعض الروايات تتخفي أيديولوجيا الكاتب من نصه إلى حد يصعب الوصول إليها في القراءة السريعة. ما بين الوضوح الصارخ والتخفي المتملص تكمن مهارة الروائي في صياغة عالمه الروائي.

بناء على التحديد السابق، يمكن إطلاق صفة الرواية المؤدلجة على الروايات التي تظهر فيها الملامح الآتية:

- انطلاق المؤلف من أيديولوجيا مسبقة، وفرضه لهذه الأيدلوجيا على روايته بطريقة واضحة مكشوفة.

- طغيان وجهة نظر المؤلف على النص الروائي، وتوسطه بين الشخصيات والقراء من جهة، وطغيان صوته على أصوات الشخصيات من جهة ثانية، وتوظيف تلك الأصوات والشخصيات في الدعوة إلى وجهة نظره من جهة ثالثة. إن هذا الطغيان في الموقف، والصوت، والتوظيف، يجعل من الرواية، رواية أحادية الصوت تلغي أصوات وحضور الآخرين (٩).

في المدونة الروائية، قابلت مؤلفتين، تكتبان الرواية المؤدلجة، وهما: سعاد الولايتي، وخولة القزويني. وبغرض التحليل سأقف أمام رواية واحدة لكل مؤلفة،

بخاطري، لم كنتُ أنا وسلمى منساقتين مع عواطفنا إلى درجة لم نلحظ الخطر الذي يتهدد الإنسان الطبيعي من مزاحمة فصائل أخرى له قد تؤدي به إلى الهلاك» (ص١٥٦).

إن هذه الكلمات المحذرة من الفصائل الأخرى، والمتخوفة على مصير الإنسان الطبيعي من مزاحمة الإنسان التوأم، تتصادم وتتناقض مع الموقف المتعاطف مع علي، والمتغلغل في الرواية، منذ البداية وصولاً إلى الصفحات الأربع الأخيرة. ويبدو أن المؤلف الضمني، يريد أن يحقق من وراء هذه الكلمات المحذرة المتخوفة، أمرين في آن واحد؛ الأول: إضفاء بعد فلسفي على نهاية الرواية، والثاني: فتح الباب أمام إمكانية متابعة هذا الصراع بين الإنسان الطبيعي، والإنسان المتعدد، أو الإنسان التوأم، في روايات قادمة. وقد تحققت هذه الإمكانية عندما استكمل هذا الصراع في ثلاث روايات لاحقة، ففي رواية «القرية السرية» صورت لنا المؤلفة اكتمال سيطرة الإنسان المتعدد أو التوأم على الإنسان الطبيعي، وفي رواية «انقراض الرجل» تطور الصراع، من صراع بين الإنسان الطبيعي والإنسان التوأم، إلى صراع بين الإنسان التوأم وزوجته التي استغنت بتوأمة نفسها عن الرجل، وهكذا قُضي على الإنسان – الرجل– المتعدد، ما عدا سبعة توائم تحالفت مع الإنسان الطبيعي في محاربة المرأة التوأم. وفي نهاية القصة، وبعد أن يُقضى على المرأة التوأم، يقتل آخرُ الرجال التوأم آخرَ رجل طبيعي على الأرض. ثم يُقتل هذا الرجل التوأم على يد آخر امرأتين طبيعيتين. وتنتهي الرواية بوفاة إحدى المرأتين؛ ليخلو العالم من سكانه ما عدا امرأة حامل وطفلة رضيع. وفي «دائرية الزمن»، تعود بنا المؤلفة إلى فجر الإنسانية الأولى –حسب منظور الرواية– حيث يتم التزاوج بين هذه الطفلة الصغيرة –بعد أن كبرت– وأحد القرود، لتنشأ السلالة البشرية مرة أخرى من أب قرد، وأم إنسانية في نظام أمومي، لتكرر مسيرة الحياة البشرية انطلاقاً من نقطة الصفر.

إن هذه الروايات الثلاث الأخيرة، والتي تناسلت من الصفحات الختامية في رواية

مسوغ؛ لأن هذا التراجع يعني عدم نضج الزوج وتذبذبه النفسي، وهذه سمات لم تتطرق إليها المؤلفة في رسمها لجوانب شخصية سامي.

٢- جعلت المؤلفة بطلتها «هدى» تهتدي إلى الحجاب بعد سفرها إلى بلاد بعيدة، وجاءت به بطريقة عرضية، وذلك عن طريق لقائها بأولئك النسوة. وفي هذه الحالة تبدو رحلة «سامي» للدراسة مجرد حيلة فنية، استخدمتها المؤلفة لحدوث هداية «هدى»، أكثر منها تحقيقاً لرغبة «سامي» العلمية، ويؤكد هذا الاستنتاج أن القارئ لا يعرف عن موضوع دراسة «سامي» شيئاً، في حين أنه يعرف كل شيء عن حياة هدى مع أولئك النسوة.

٣- تبدو جميع الشخصيات في الرواية، شخصيات باهتة ونمطية جيء بها؛ لكي تكشف وتقدم وجهة نظر المؤلفة عبر مواقف البطلة في لحظات مختلفة. ويظهر هذا أوضح ما يكون في الحوارات المتبادلة بين الشخصيات، فسواء كانت هذه الحوارات بين «هدى»، وصديقاتها في أمريكا، أو بين «هدى» وأمها وخالتها في الكويت، أو بين «هدى» وزوجها، فإننا لا نسمع حواراً حقيقياً يدور بين شخصيات مختلفة، تناقش مسائل خلافية ومتناقضة، وإنما نسمع تمثيلاً حوارياً لموقف مسبق تفرضه المؤلفة على أصوات الشخصيات.

٤- تبدو حكاية «اختطاف» سامي لبنته، حكاية مفتعلة إلى حد بعيد. فكيف يترك رجل مهم في مكانة «سامي» -كما تصوره الرواية- بلده وأهله وأعماله ومكانته الاجتماعية، ويهرب كاللص، بابنته؟، أكل هذا حتى لا يطلق زوجته، وحتى يحرمها من رؤية ابنتها؟ أم لأن زوجته لم تخلع حجابها؟ ما الذي جعل «سامي» يتغير كل هذا التغير بعد عودته إلى الكويت؟ إن هذه الأسئلة تشير إلى أن رواية «وانقشع الضباب» تعاني عيوباً جسيمة في بناء الشخصيات، وتطور الأحداث، ومعقولية التصرفات. ومرد هذه العيوب يعود إلى رغبة المؤلفة في اتخاذ الرواية وسيلة أيديولوجية تدعو من خلالها إلى ارتداء الحجاب، بطريقة دعائية مباشرة. ولكنها في نهاية المطاف لم

باعتبار هذه الرواية عينة تمثيلية تظهر فيها ملامح الموقف الأيديولوجي الذي يظهر في مجمل روايات المؤلفتين.

■ تتمحور حكاية «وانقشع الضباب» لسعاد الولايتي حول قصة بسيطة مكررة لولا نهايتها المفتعلة. فبطلة الرواية «هدى» فتاة جامعية تنتمي إلى أسرة من الطبقة الوسطى، تزوجت بعد تخرجها في الجامعة من «سامي» ذلك الرجل الثري، صاحب النشاطات التجارية الكثيرة. بعد فترة من الزواج، قرر «سامي»، فجأة، أن يكمل دراسته الجامعية في الولايات المتحدة الأمريكية. هناك تعرفت «هدى» على مجموعة من النساء العربيات والمسلمات اللائي ملأن عليها وحدتها، وكونت معهن صداقات جميلة. ولأن أولئك النسوة، كن محجبات، قررت «هدى» أن ترتدي الحجاب.

بعد تخرج زوجها، وعودتها إلى الكويت مع طفلتهما «منال»، نشبت الخلافات فجأة، بين الزوجين بسبب الحجاب. وتطور الخلاف إلى حد خير فيه «سامي» زوجته بين خلع حجابها، أو حرمانها من رؤية بنتها منال. وعندما شرع والد هدى في إجراءات الطلاق، هرب سامي ومعه طفلته منال إلى جهة غير معروفة! واستمر متخفياً ومخفياً (منال) عن أمها لمدة خمسة عشر عاماً! لقد تعمدت أن أضع علامتي تعجب عند نهاية الجملتين الأخيرتين؛ لأنهما يمثلان «حبكة» الرواية. ومصدر التعجب أن هذه الحبكة جاءت مقحمة وغير مقنعة للأسباب الآتية:

١- شوهت المؤلفة صورة «سامي» إلى درجة غير مقبولة فنياً؛ لكي توظف مسألة رفضه للحجاب في تسويغ بطولة «هدى» على المستوى الفني والأخلاقي، ولكن هذا التوظيف لرفض «سامي» للحجاب، يتصادم -روائياً- مع قبول الزوج لحجاب زوجته في بداية القصة، ففي أثناء دراسته في أمريكا، وافق «سامي» على حجاب زوجته، وهذه الموافقة تعني قبوله بالأمر واحترامه لرغبة زوجته، وهكذا سيكون رفضه للحجاب، بعد عودته إلى الكويت، أمراً غير مسوغ وغير مقبول -في العالم الروائي- بالدرجة الأولى، فهو غير مقبول؛ لأنه يعني تراجع سامي مع مواقفه السابقة، وغير

الإيقاع بمحمد في شباك السكرتيرة الحسناء التي ترافقه في السفر! وتبدو هذه المهمة الصحفية مفتعلة وغير منطقية. فليس هناك في عالم الصحافة ما يسمى «المؤتمر الصحفي» هكذا دون تقييد، وإنما هناك تغطيات صحفية لأحداث مهمة. ومن جهة أخرى تبدو موافقة محمد على السفر مع السكرتيرة، التي يعرف أنها لعوب، أمراً غير مسوغ، فهو غير ملزم بالموافقة؛ لأنه بكل بساطة يستطيع الاعتذار عن السفر، ويستطيع -إذا أرغم على السفر- أن يترك الجريدة وينتقل إلى غيرها. أما أن يسافر في تلك المهمة المشبوهة مع تلك السكرتيرة الماجنة، فأمر فرضته المؤلفة؛ لتضيف إلى خيوط أسطورة محمد خيطاً جديداً، تمثل هذه المرة بممارساته في القرية الروسية التي علَّم سكانها كيف يواجهون الجيش الروسي! (ص١٤٧).

في أثناء إقامتهما في موسكو، وفي أثناء إحدى الندوات، التقطت بعض الصور التي تظهر السكرتيرة «سوزان» مع محمد وهما قريبان من بعضهما جداً. وبعد إرسال هذه الصور إلى منزل محمد، ثارت زوجة محمد، وخرجت إلى منزل أهلها وهي تطلب الطلاق. وبعد انتشار هذه الصور بين العاملين في الجريدة، أصبح محمد -وهو الملتزم الجاد- محل اتهام الجميع، ومصدر إشاعات كثيرة حول أخلاقه، وعلاقته مع سوزان، وسيرته المتناقضة، وبلغت المؤامرة ذروتها، عندما وُجدت السكرتيرة «سوزان» ميتة، حيث اتهمه الجميع بأنه القاتل، وانهالوا عليه ضرباً حتى كاد يُقضى! وهكذا تمت عملية تشويه محمد أمام الناس وعلى صفحات الجرائد. من المستفيد من عملية التشويه؟ ولماذا هذا التشويه لمحمد بالذات؟ مرة أخرى لم تقدم الرواية إجابات محددة.

وتصل معاناة محمد، وشطحات المؤلفة الذروة، عندما أُخذ البطل من الجامعة إلى مستشفى المجانين، الذي لم يكن سوى غطاء لأحد مراكز التعذيب. وبعد فترة تعرض فيها محمد لأشد أنواع التعذيب، رُحِّل في إحدى الطائرات، بجواز سفر خاص، إلى تركيا بعد أن سحبت منه جنسيته! وبعد أن قضى فترة قصيرة في تركيا،

تكتب رواية حقيقية، ولم تقدم بطلة فعلية -على المستوى الروائي- وإنما قدمت ميلودراما مفتعلة لبطلة تبحث عن بطولة غائبة.

■ مع أن رواية «عندما يفكر الرجل»، هي أنضج رواية كتبتها خولة القزويني، فإنها تعاني خللاً كبيراً يكمن في بناء شخصيتها الرئيسة، والتي تتمحور حولها كل الشخصيات الأخرى. وأول مظاهر هذا الخلل، التصوير شبه الأسطوري لهذه الشخصية، والذي جاء في تجليات متعددة، أولها: تماهيه مع المهدي المنتظر، وأوسطها: المؤامرات التي تحاك ضده، دون أن نعرف أسباب تلك المؤامرات، وآخرها: حضوره المذهل -وإن بصورة مفتعلة- في كل مكان يحل فيه.

تبدأ الرواية بظهور محمد عبدالله، في إحدى ردهات كلية جامعية، يستنتج أنها جامعة الكويت. ثم تبدأ المؤلفة في «أسطرة» هذا «المحمد» من الصفحة الثالثة، وذلك في قولها: «محمد في العقد الثاني من عمره، يجمع في نفسه إحساساً بالتحدي ضد هذه الألوان المتموجة التي يظهر بها الآخرون، ويود لو يملك القدرة الهائلة لتغيير العالم. فكل محاولاته تبلغ في تصاعدها إلى الحد الذي يخسر فيه بعضاً مما يملك ومما يحس. يعيش في بيت متواضع مع والدته، وأخت واحدة، فقد توفي والده حينما كان صغيراً في الرابعة من عمره» (ص١١) .

في محاولة لتحسين وضعه المادي، اشتغل محمد، كاتباً في جريدة المساء اليومية، ومنذ لقائه الأول مع رئيس التحرير، يلاحظ القارئ أن ثمة مؤامرة تدبر في مكتب رئيس التحرير في سبيل استمالة قلم محمد أو إسكاته. وهذه هي المحاولة الثانية في طريق «أسطرة» محمد، فلماذا الاهتمام بهذا الشاب الذي لم يتخرج بعد من الجامعة؟ وما الخطر الذي يمثله قلم محمد إلى حد تدار ضده المؤامرات؟ كل هذه أسئلة لم تتطرق الرواية إلى إجاباتها. وتبدأ أولى خيوط المؤامرة، عندما أُرسل محمد في مهمة صحفية إلى «موسكو» في روسيا. ويبدو ظاهر المهمة محدداً في حضور محمد «المؤتمر الصحفي الذي سيعقد هناك» (ص١٠٢) ، في حين يتمثل باطنها في

بالمتجمع الكويتي القديم، وتيار يتعلق بالمجتمع الكويتي المعاصر.

الاحتفاء بالقديم

تقوم روايات هذا التيار، على أرضية الحياة الاجتماعية (المتخيلة) لكويت الفترة الانتقالية من حقبة الغوص إلى حقبة النفط، ويظهر في هذا الاحتفاء نزعتان مختلفتان؛ النزعة الأولى؛ نفسية ترتبط بموقف رومانسي يصدر منه أبطال الروايات في استحضار العالم القديم، والنزعة الثانية؛ نزعة فنية يعتمدها المؤلف الضمني في تقديم ذلك العالم القديم، من خلال واقعية تسجيلية، تحاول أن تقدم وثيقة تاريخية في لبوس روائي عن تلك الفترة. وتبرز النزعة الأولى في «وسمية تخرج من البحر» لليلى العثمان، و«غرفة السماء» لميس العثمان، وتبرز النزعة الثانية في «بدرية» لوليد الرجيب. ومع أن زمن السرد الحاضر في الروايات الثلاث، يأتي في الكويت المعاصرة، فإن هذه الروايات جميعها، تهمش حضور هذه الحقبة، عن طريق العودة إلى الماضي، واستحضار الزمن القديم.

■ في «وسمية تخرج من البحر»، يأتي الإطار الزمني للرواية في ليلة واحدة، تبدأ بخروج عبدالله -بطل الرواية- من منزله في أول المساء، وتنتهي بسقوطه في البحر، بعيد منتصف الليل، وحتى في هذه الساعات المعدودة من ليلته الأخيرة، لم نعرف عن حياة عبدالله الراهنة شيئاً، وذلك لأنه بمجرد وصوله إلى عرض البحر فوق قاربه في رحلة صيد، بدأ رحلته الذهنية إلى الماضي، حيث الكويت القديمة، بأزقتها الضيقة، وبيوتها المتلاصقة. وحيث المحبوبة «وسمية». ففي شبابه عشق عبدالله الفتى الفقير، ابن «مريوم الدلالة»، «وسمية» الفتاة التي تنتمي إلى أسرة عريقة. وكان من المتوقع أن تجهض تلك العلاقة، ولكن لم يكن من المتوقع أن تموت وسمية أمام عيني عبدالله غرقاً. وقد حدث هذا عندما أقنع عبدالله محبوبته أن تقابله في الليل على شاطئ البحر. وعلى الرغم من خطورة هذه المغامرة، غامرت وسمية بنفسها وسمعتها في سبيل لقاء محبوبها. وبينما كان العاشقان الصغيران يتناجيان،

انتقل محمد إلى «لندن» حيث عمل في إحدى الصحف هناك، وشرع في دراساته العليا، وتزوج «كوثر» الفتاة العربية الملتزمة التي زاملته في الجريدة. بعد حصوله على شهادة الدكتوراه، عمل أستاذاً في جامعة «اكسفورد» وأصبح مشهوراً في الأوساط الغربية بالدفاع عن القضية الفلسطينية. وفي أثناء حضوره أحد المؤتمرات «الفكرية» في باريس، وبينما كان يتأهب للخروج لإلقاء بحثه المقرر له أن يكون في الساعة الثامنة من صباح ذلك اليوم، دخل عليه رجل يرتدي ثياب خدم الفندق، وعندما قام محمد ليخاطبه أخرج الرجل من جيبه مسدساً مزوداً بكاتم للصوت، وأفرغ خمس رصاصات في قلب محمد أردته قتيلاً.

وهكذا اختتمت المؤامرات، بمؤامرة عالمية، قضت على الرجل الأسطورة! تثير رواية «عندما يفكر الرجل» الكثير من الأسئلة حول بناء الشخصية الرئيسة، وحول تطورات حياة هذه الشخصية، وهذا يطعن فنية الرواية في الصميم. لقد جاءت الشخصية الرئيسة، شخصية ضبابية على مستوى التشخيص الروائي، وأسطورية على مستوى موقف المؤلفة خارج الرواية. إن المؤلفة تريد أن تقدم شخصية المناضل، ولكن تقديم تلك الشخصية في الرواية، جاء قاصراً إلى حد جعل تلك الشخصية، شخصية كاريكاتيرية، أكثر منها شخصية روائية ملموسة ومجسدة. لقد أدت أدلجة تلك الشخصية إلى غياب البطل الروائي المتعين، وضياع البطولة المحددة من الرواية. وهنا نشهد ما يشبه المفارقة فلأن المؤلفة لم تحترم قوانين الكتابة الروائية، وإنما أرادت أن توظف الشكل الروائي للإعلان عن موقفها، انتقمت الرواية لنفسها، بأن أظهرت الأيديولوجيا وغيَّبت الشخصية الروائية.

رواية المجتمع

رواية المجتمع، هي الرواية التي تتوجه إلى المجتمع بوصفه فضاء سردياً، وتتخذ من العلاقات الاجتماعية محوراً حكائياً. بحسب هذا التحديد تكشف لنا المدونة الروائية الكويتية عن تيارين في هذا التوجه الروائي نحو المجتمع: تيار يحتفي

تفاصيلك الرائعة! ربما مروري إلى جانب بيتنا القديم، جعلني استرجع مجمل الذكريات، ولكن هل قلت «قديم»؟ كيف والأحداث لا تزال تصر على الظهور أمام عيني، وكأنها انتهت بالأمس رغم كل تلك السنوات التي راكمت الحزن بداخلي؟!(ص١١)

ابتداء من الفصل الأول، وحتى نهاية الرواية، يحضر الماضي، ويُغيَّب الحاضر، من خلال استعادة «أمينة» لقصة حبها غير المكتملة مع محبوبها «سليمان»، ذلك الشاب الذي ذهب للغوص ليحضر مهرها، فذهب مهراً للحب والبحر، وذلك عندما غرقت سفينته، وابتلعه البحر مع الآخرين في تلك الرحلة المنكوبة. وتبدو الرواية مفرطة في الرومانسية العاطفية، التي تكفَّل بتقديمها إلى القارئ صوت الساردة الشخصية «أمينة». ولقد أطلق شرارة تذكر «أمينة» لقصتها مع سليمان في الزمن القديم، مرورها ذات يوم ببيت عائلتها القديم الذي شهد حكاية ذلك الحب. تقول الساردة عن أثر تلك الرؤية للمنزل القديم، مخاطبة محبوبها الغائب: «الآن وبعد مروري إلى جانب بيتنا القديم، قررت أن أخط لك بيدي كل ما لم يقل في مدينة لا تعي معنى الحب والمودة بين اثنين. مدينة صغيرة شطرها الألم والجفاء على الجانبين، علَّ ما سأرويه يخفف شيئا من ألمي. بكلماتي، سأحاول أن أنقل لك ظلاً لأيام مضت، قد تدهشك بأحداثها، وأسطر لك ميتاتنا المتكررة حد الابتذال في رواية!» (ص١٢)

لن يخدع القارئ بهذه الحيلة الذكية، التي تصطنعها الساردة -ومن ورائها المؤلفة- عندما تحاول إيهامه بأنها تتحدث إلى حبيبها الغائب. لأن القارئ -بعد أن يفرغ من القراءة- يعرف أن سليمان -الحبيب الميت- لا يمكنه أن يقرأ هذه «الرواية»، ويعرف أيضاً أن الساردة في هذه الرواية تتحدث عبر علاقتها مع حبيبها الغائب عن مجتمع الكويت القديم. إن الرغبة الكامنة وراء هذه الرواية، هي رغبة المؤلف الضمني، في استحضار المجتمع الكويتي القديم عن طريق إلغاء الحاضر،

جاءت الصاعقة عندما سمعا أصوات رجال خفر السواحل، وهم يقتربون من مكانهما، مملوءة بالرعب من الفضيحة، قفزت وسمية إلى البحر طلباً للاختباء، ولأنها لم تكن تعرف السباحة، جرفتها الأمواج إلى اللجة حيث ماتت غرقاً. يشكل هذا الموت المأساوي حبكة القصة ونهايتها في الوقت نفسه، ويشكل البحر مسرح هذه المأساة في الزمن القديم، والوقت الراهن. فبعد أن تذكر عبدالله تلك اللحظة الحارقة، أحس بإجهاد عاطفي وجسدي، دفعه إلى غفوة قصيرة، التقى فيها الماضي بالراهن، والغائب بالحاضر وعبدالله بوسمية، عبر حلم ظهرت فيه وسمية، وهي تخرج من البحر، وتبتسم منادية عبدالله بصوت ساحر، وتختتم الرواية بهذين السطرين:

«وقف فجأة، كان جسده يرتجف. وراح يصرخ: «وسمية، وسمية، انتظري» ثم سقط جسده في الماء» (ص١١١).

هل انتحر عبدالله؟ هل سحر بروعة خيال محبوبته في الحلم؟ لا تقدم الرواية إجابة محددة، وإنما تترك النهاية مفتوحة أمام القارئ. ولكن المؤكد أن الرواية قدمت لنا في هذا الفصل الأخير، الذي يصف حلم عبدالله وانبثاق وسمية من موج البحر، فصلاً من أروع الفصول الروائية، من حيث الكتابة الروائية الشعرية، ومن حيث انفتاح هذا الحلم على أسطورة «أفروديت» وانبثاقها من زبد البحر في الأسطورة الإغريقية المشهورة.

■ في «غرفة السماء» تستهل الرواية بصوت السارد، الذي يفتتح السرد بـ «تقديم» يكتب في الزمن الراهن للسرد -الكويت المعاصرة- ولكنه يمهد لحضور الحكاية التي وقعت في الكويت القديمة، وذلك عندما توجه ساردة القصة -أمينة- حديثها إلى محبوبها، الذي فقدته في الكويت القديمة، في الأسطر الأولى من الرواية على هذا النحو:

«كانت حياتي يوم عرفتك حجراً لم يلمسه أحد من قبلك، حتى أتيت لتنحت كل

يتمثل في تسجيل السارد بعض مظاهر الوعي العمالي، ومطالباتهم بتحسين أوضاعهم، ويبلغ هذا الخيط ذروته في إشارة السارد إلى «العدوان الثلاثي»، وموقف العمال الكويتيين المتعاطف مع مصر والرافض لتحميل الناقلات الأمريكية والإنجليزية والفرنسية بالنفط. وضمن هذا الخيط الأيديولوجي يمكن أن تفهم «بدرية» بوصفها رمزاً للكويت، التي ترفض الخضوع لقوى الهيمنة الخارجية، وقوى الاستغلال الداخلية. ويؤيد هذا الفهم أن «بدرية» قد طلبت الطلاق من أبي نشمى – الذي يرمز لقوى الاستغلال الداخلية– وحصلت عليه في أثناء احتضاره. ومن جهة أخرى يمكن أن يرمز «فهد» إلى بزوغ الوعي العمالي في الكويت، وإلى حيوية هذا الوعي في النهوض بالكويت المعاصرة. ولهذا لاغرو أن تُختتم الرواية بصوت السارد الصريح الذي قابلناه في بداية الرواية متحدثاً عن حولي. ففي ختام الرواية عاد هذا السارد؛ ليؤكد الخيط الأيديولوجي من خلال التلازم بين «بدرية» و«فهد» في الفقرة الآتية:

«لم أسأل كثيراً عن بدرية، إذ قيل لي: إنها شوهدت آخر مرة في مقدمة إحدى المظاهرات، يدها بيد فهد. ولوحظ أنها كانت حبلى وبعدها اختفت ولم يعلم أحد عنها أي شيء. تمتمتُ: هذا ثاني اختفاء لبدرية. ولما سُئلتُ: ماذا؟ ابتسمتُ برضا وقلت: ستعود حتماً» (ص١٥٢) .

جوانب المجتمع المعاصر

ظهر المجتمع الكويتي المعاصر، بوصفه الفضاء السردي، ومحور الحكاية في المدونة الروائية، على يد ثلاثة روائيين هم: إسماعيل فهد إسماعيل في سباعية «إحداثيات زمن العزلة»[٨]. وحمد الحمد في «زمن البوح» و«الأرجوحة» و«مساءات وردية». وطالب الرفاعي في «رائحة البحر».

■ حمد الحمد والميلودراما الاجتماعية

على الرغم من رغبة المؤلف في تصوير عالم روائي يعتمد على الواقع الاجتماعي

لقارئ يعيش في الكويت المعاصرة! وهنا تبدو اللعبة الروائية ممتعة، والحبكة الفنية ذكية، ولكن الحيلة السردية مكشوفة.

■ في مستهل رواية «بدرية» يصرح لنا السارد بحنينه إلى الكويت القديمة ممثلة في منطقة حولي في آخر الخمسينات من القرن العشرين، يبدأ السارد قائلاً:

«من عاش في «حولي» في ذلك الزمان لابد وأن يشعر بشعوري.. فحولي المزيج من كل شيء. مزيج من كل شيء.

حولي المكان:

جنوب مدينة الكويت. حيث مياه الآبار العذبة وأشجار السدر المثقلة بالنبق. مرتع طيور الربيع ومنتجعاتها. ممر لسيول الأمطار، ومحطات لمستنقعات ما بعد المطر. السماء الزرقاء صافية نقية أو يسبح فيها الغيم بجذل.

حولي الزمان:

عندما كان حسن الظن أكبر... والمساحات بامتداد أكثر، وغزو الآلات الصفراء التي تدك الأرض لم يحن بعد. زمان الحب المذبوح والشعر كجرح مفتوح. زمان الخرافة والرهبة. زمان الحواري المتعرجة. زمان أخاذ» (ص ص ٢٠-٢١).

بعد هذا المفتتح الشعري التائق إلى «الزمن الأخاذ» في الكويت القديمة، يتنازل السارد الصريح عن دوره في السرد، لسارد كلي المعرفة والحضور يتكفل بتقديم حكايات حولي في الزمن القديم الأخاذ، حيث حكاية «بدرية» و«فهد» وحكاية انتقال عمال البحر إلى أعمال النفط، وحكاية عبادين الخرافية وجنونه الحقيقي أو المفتعل، وحكاية زواج أبي نشمى من بدرية. ويبدو أن المؤلف الضمني يحاول أن ينسج خيطين متوازيين في عالمه الروائي؛ الأول؛ خيط تسجيلي يقدمه لنا السارد كلي المعرفة من خلال وصفه لبعض مظاهر الحياة القديمة مثل؛ حفلة زواج أبي نشمى والذي غطى الصفحات (٧٣-٨١) ووصفه لبيت أم نشمى، ومن ورائه البيت الكويتي القديم، وقد غطَّى هذا الوصف الصفحات (٥٦-٦٣). الثاني؛ خيط أيديولوجي،

كانت الرواية تفتح إمكاناً واعداً، فإن القارئ بعد أن يصل إلى نهاية الرواية، سيكتشف أن توقعاته قد أحبطت بصورة عنيفة، وفيما يلي الأسباب:

- هلامية التشخيص: يبدو أن حرص المؤلف على تقديم عينة من الوسط الصحافي في الكويت، دفعه إلى جعل وسط الصحيفة المحور السائد في المتن الحكائي. وهكذا قدم لنا وسطاً تحضر فيه شخصيات عربية متعددة، تظهر صيغها اللهجية في الحوارات المتبادلة بينها، وهذه محاولة تحسب للرواية. ولكن ما يؤخذ على الرواية، أن جميع شخصياتها قدمت تقديماً كاريكاتيريا يصور لنا شخصيات هلامية غير متماسكة، سواء في سمتها الذاتي أو ممارساتها العملية. ولو بدأنا بشخصية رئيس التحرير فسنجده شخصية باهتة لا تمارس عملاً محدداً، ولا توزع أدواراً معينة. ومن ناحية أخرى تبدو شخصية «عبدالهادي تحفة»، شخصية نمطية مسطحة. وكذلك شخصية «مجبل» الذي حضر وغاب، دون أن يكون له دور حقيقي في الرواية. وعندما نصل إلى الشخصيتين المحوريتين، وليد ومنال، تصل هذه الهلامية ذروتها. فالقارئ -أولاً- لا يعرف السبب الحقيقي وراء وجود هاتين الشخصيتين في تلك الصحيفة بالذات. وإذا قيل له بأن «الأخ وليد والآنسة منال من طلبة الماجستير بكلية الإعلام في جامعة الكويت، ويلتحقان بالصحيفة ضمن دورة تدريبية لعام كامل» (ص١٢)، فإن القارئ سيندهش من تعامل هاتين الشخصيتين مع الوسط الصحافي، بغية اكتساب الخبرة المهنية العملية، ومرد هذا الاندهاش أن هاتين الشخصيتين لم تكلفا بنشاط صحفي عملي، وبمهام عملية محددة، ولم يطلب منهما تحقيقات صحفية، أو متابعات إعلامية. وبعبارة موجزة لم يدخل هذان المتدربان عالم الصحافة لا من الناحية التقنية ولا من الناحية الإخبارية. بل الغريب أنهما أصبحا موضوع تحقيق صحفي، كُلِّف بإجرائه أحد محرري الصحيفة، وشغل رئيس التحرير نفسه بمتابعة تطوراته! عندما نتابع محاولات هاتين الشخصيتين في الاستفادة من هذه «الدورة التدريبية»، لا نجد محاور للتدريب من جهة الصحيفة،

الكويتي المعاصر، فإنه عجز عن إنجاز تلك الرغبة في صياغة فنية تتساوى مع المنجز الروائي، سواء على المستوى الكويتي أو العربي. ويبدو أن ثمة عاملين وراء هذه النتيجة؛ الأول يتمثل في فرض المؤلف رؤيته الخاصة على عالمه الروائي، إلى حد أحال شخصياته إلى مجرد أدوات أو أصوات يوظفها في تجسيم تلك الرؤية، وهذا واضح في رواية «زمن البوح». والثاني يكمن في تضخيمه لعالمه الروائي بأحداث وحكايات جانبية لا تؤلف كلاً روائياً متجانساً ومحبوكاً، وهذا واضح في روايتي «الأرجوحة» و«مساءات وردية».

■ تتمحور رواية «زمن البوح» حول شخصيتين مختلفتين، جمع بينهما العمل الصحفي في إحدى الصحف. الشخصية الأولى هي شخصية منال التي «درست في مدارس أمريكية وإنجليزية؛ لكون والدها كان يعمل في السلك الدبلوماسي، وبعد انتقاله إلى الكويت أكملت تعليمها الثانوي في مدرسة أمريكية... ولهذا عاشت في أجواء بعيدة عن الشرق. ولكن بعد التحاقها بجامعة الكويت في قسم الإعلام، تمكنت من أن تتأقلم مع الدراسة في محيط عربي بحت، والتزمت في الجامعة بالوسط الديمقراطي» (ص٤٥).

الشخصية الثانية هي شخصية وليد الذي «عاش في وسط أسرة ربته تربية شرقية بحتة وفقاً للتقاليد والعادات الصارمة. وله مبادئ بالحياة لا يحيد عنها، وهو قيادي من الدرجة الأولى، وكان من المتميزين في دراسته، وكان عضواً في اتحاد الطلبة ممثلاً للقائمة الائتلافية» (ص٤٤) .

وعندما وضع المؤلف هاتين الشخصيتين المختلفتين، في مكتب واحد ضيق، في بداية الرواية، وقدذف بهما في وسط صحافي يعج بالحركة والحيوية والسرعة، فلاشك أن الرواية تفتح آفاقاً واسعة لتوقعات القارئ، التي تتعلق بالكيفية التي ستتعامل بها هاتان الشخصيتان، مع عالم الصحافة من ناحية، وبالصراع الذي سينشب -لا محالة- بين هاتين الشخصيتين المتناقضتين من ناحية أخرى. وإذا

الشخصيتين، فإن مشكلة الاستماع إلى الموسيقى، يمكن حلها بغاية البساطة، فيمكن أن يطلب أحدهما تغيير مكانه، أو يمكن للآخر أن يكتب أوراقه في مكان آخر، ولكن أن يدفع موقف وليد من الموسيقى -ورفضه الاستماع إليها-، (منالَ) إلى البكاء، بعد أن ضمتها غرفتها في المساء «بشكل هستيري» (ص٣٠)، فهذا أمر يوقع القارئ في حيرة شديدة، وتكرر هذا البكاء مرة أخرى. ففي أحد الأيام جاء وليد إلى مكتب منال، وأتهمها بأنها قد اشتكته إلى رئيس التحرير، وبعد أن أنكرت تهمته، دار بينهما حوار محتدم، انتهى بمنال تنخرط «في نوبة من البكاء»(ص٦٥).

إذا نظر إلى البكاء، بوصفه علامة على العجز أو عدم النضج، فستكون منالُ هي أكثر الشخصيات عجزاً وأقلها نضجاً لكثرة ما ذرفت من الدموع في الرواية، دون أن يقتنع القارئ بمسوغات هذا التسرع إلى البكاء. وهكذا يبدو المؤلف منحازاً إلى وليد على حساب منال طوال الرواية وفي كل المواقف، انتهاء بالموقف الأخير في الرواية، والذي يشكل الخاتمة.

- النهاية المقحمة: ختم المؤلف روايته بخاتمة مفاجئة، وذلك عندما قرر وليد أن يرسل أمه لتطلب يد منال! قد تكون هذه النهاية حلاً توفيقياً رامزاً يتعلق بالواقع السياسي والاجتماعي في الكويت والعالم العربي، ولكن هذا الحل/ النهاية جاء في العالم الروائي بطريقة مفروضة من قبل المؤلف الضمني، ومقحمة على فضاء الرواية السردي. فكما أن الرواية لم تقدم صراعاً حقيقياً بين هاتين الشخصيتين لم تقدم حدثاً أو أحداثاً تسوغ نهاية الرواية بزواج النقيضين. إن تلك النهاية جاءت غير مسوغة؛ لأنها جاءت ضد ما يمكن أن تؤدي إليه الأحداث في الرواية. فلكي تأتي الخطبة، ينبغي أن يأتي الحب، ولكى يأتيَ الحب، ينبغي أن يحدث التفاهم. وكل هذه أمور غائبة عن العلاقة بين منال ووليد كما تعرضها لنا القصة، وذلك لأن ما بينهما تنافر وخصومة واختلاف. وهنا يصبح عرض الزواج، ليس دليلاً على التفاهم والحب، وإنما علاقة على الرغبة في السيطرة والاحتواء.

ولا رغبة ملموسة عند الشخصيتين في اكتساب الخبرة العملية؛ لأن كل ما نقابل أو نسمع، مجرد حوارات عامة تدور بين وليد وعبدالهادي تحفة من جهة، ومنال وزهور من جهة أخرى. وهكذا حول المؤلف الضمني شخصيتيه الرئيستين من شخصيتين ناضجتين تبحثان عن الخبرة إلى مجرد شخصيتين ثرثارتين لا تمارسان عملاً صحفياً حقيقياً.

– افتعال الصراع الدرامي: تنهض الرواية منذ بدايتها إلى النهاية حول الاختلاف بين شخصيتيها المحوريتين: وليد ومنال. وعلى الرغم من التحديد الخارجي لملامح هذا الاختلاف –رأينا بعضاً منه في الاقتباس السابق– فإن الرصد الداخلي –في الرواية– لمظاهر هذا الاختلاف وتطوراته قدم بطريقة متعسفة، وختم بشكل مفتعل. وأول ملامح التعسف، يظهر في انحياز المؤلف الضمني إلى جانب وليد، والذي تمثل في إعطائه سيطرة شبه كاملة، وغير مسوغة على منال، ويمكن الإشارة إلى الفصل «٣٢» بوصفه النموذج الأوضح لهذا التحيز، ففي هذا الفصل يطلب وليد من منال أن تعرف نفسها وتكتشف ذاتها. وتُظهر إجاباتُ منال – وهي المتخرجة في قسم الإعلام، والمتدربة التي تعمل في الصحافة– عجزَها عن فهم معنى اكتشاف الذات! وعندما قدم وليد ما يظنه اكتشافاً للذات، يكتشف القارئ أن وليداً يخلط بين معرفة الواقع السياسي والاجتماعي، واكتشاف الذات بالمعنى الفلسفي والنفسي. وعلى الرغم من هذه المغالطة في التعريف، والخلط بين الذاتي والعام، فإن منال لم تعترض وتناقش، وإنما تأثرت بذلك الحوار إلى حد بعيد. ثاني ملامح التعسف جاء على حساب منال، حيث ظهرت هذه الشخصية، شخصية مهزوزة، مفرطة في نوبات البكاء غير المسوغة. بدأت أولى الاختلافات بين منال ووليد بسبب الموسيقى، وذلك عندما أعلن وليد أن الموسيقى المنبعثة من جهاز الراديو الذي تضعه منال على مكتبها، يضايقه، ويحول بينه وبين التركيز على الكتابة.

ومع أن الموقف من الموسيقى يعد وجهاً واحداً من أوجه الاختلاف بين هاتين

«هذا رجل يلهو، وكل هذا القلق الذي انتابك بسبب تلك الكلمات.. الحمد لله، اعتقدت أن هناك أمرا جللا»!

عندما يعرف أحد الرجال، وشما على جسد زوجة رجل آخر، وفي مكان لا يمكن أن يراه من الرجال إلا الزوج، فإن هذا الأمر أمر «جلل» خطير دون أدنى شك. وعوضاً عن حل هذا الإشكال عن طريق وصول الزوج إلى اليقين بشأن أخلاق زوجته، راح المؤلف يرسم خيوط حكاية جديدة- ضخمت الرواية مرة أخرى- ونسي أمر المتصل، وأمر السؤال المنبثق من ذلك الاتصال: كيف عرف ذلك الرجل بمكان الوشم في جسد مريم؟

في ليلة لاحقة، دار حوار محتدم بين الزوجين بسبب ذلك الاتصال، ولكي تحل الإشكال، اقترحت مريم على زوجها أن يذهب إلى والدتها، للبحث عندها، عن سر الفراشة المرسومة على كتفها. والسؤال المعضلة هنا هو؛ ما دخل أم مريم في ذلك الاتصال؟ إن أم مريم تعرف بصورة أكيدة سر الفراشة، ولكنها لا تعرف أمر المتصل. إن الأم تستطيع أن تخبر (شايع) بتاريخ هذه الفراشة المرسومة على كتف مريم، ولكنها لا تستطيع أن تخبره شيئا عن الكيفية التي عرف بها ذلك المتصل مكان الفراشة في جسد مريم. لقد كان اقتراح الذهاب إلى الأم، حيلة فنية- مكشوفة- من المؤلف الضمني؛ ليكشف عبر حديث الأم، عن حكاية مريم اللقيطة. ولقد قلت : «مكشوفة»؛ لأن الأم لم تكن ملزمة أن تحكي تلك الحكاية، لاسيما وأن مريم لم تكن موجودة، فكان من المتوقع من الأم ألا تبوح بهذا السر الخطير، إلا بعد أن تدفع دفعا للكلام والبوح. لقد جعل المؤلف الضمني الأم امرأة متسرعة وشبه بلهاء، في سبيل الكشف عن سر الفراشة. مذهولا بما كان يسمعه، ومصعوقا باكتشاف حقيقة زوجته، نسي شايع أمر المكالمة الهاتفية، ولم يعد إلى المنزل حيث مريم، وإنما سافر في اليوم التالي إلى الرياض هربا من هذه الحقيقة الجديدة. وفي سبيل معرفة ما سمع شايع، ذهبت مريم مع صديقتها، إلى بيت والدتها تسألها عن الأمر. وهناك

■ في رواية «الأرجوحة»، نقابل أربع حكايات متمايزة، جمعت في رواية واحدة، دون أن ينتظمها خيط جامع.

جاءت الحكاية الأولى في الجزء الأول من الرواية، وتدور هذه الحكاية حول حكاية الصديق السعودي صالح وزواجه من محبوبته المريضة العنود. تتعلق الحكاية الثانية بالحب البازغ بين شافي ومريم، وما واجهه هذا الحب من صعوبات. الحكاية الثالثة هي حكاية شافي ومريم بعد أن اقترنا بالزواج ثم اكتشاف شافي أن زوجته- مريم- كانت لقيطة، وجدت ذات صباح أمام أحد المساجد. الحكاية الرابعة تدور حول بحث مريم عن والدها الحقيقي، ووصولها إلى هذا الوالد عن طريق أوراق ثبوتية قديمة.

من بين هذه الحكايات الأربع، تظهر الحكاية الأخيرة بوصفها المحور الفعلي للقصة؛ لأن الحكايات الثلاث الأخر، لا تعدو أن تكون مجرد إضافات حكائية لا ترتبط بحياة الشخصيتين الرئيستين: شافي ومريم، ارتباطا فعليا. وإذا عرف القارئ أن الحكاية الأخيرة تغطي (٢٧٦) صفحة من عدد صفحات الرواية والبالغ (٦١٤) صفحة، فإنه سيدرك أن هذه الرواية قد ضخمت بحكايات لا ترتبط فيما بينها، ولا في علاقتها مع الحكاية المحورية: الحكاية الأخيرة، برابط فني. لقد بدأ مسار الرواية الحقيقي في منتصف الرواية تماما، وذلك عندما تلقى الزوج: شافي، مكالمة هاتفية، فجأه وفجعه فيها المتصل وهو يطرح هذا السؤال: «لماذا تزوجت الفراشة؟» وعندما سأله شافي غضبا ومذهولا قائلا: «كيف عرفت الفراشة؟»، يرد المتصل بهدوء بارد: «ألم تر ذلك الوشم الأخضر على كتفها- زوجة شافي- من الخلف» (ص٣٠٢). وعلى الرغم من خطورة هذا الكلام الذي يقوله صاحب المكالمة، وعلى الرغم من رائحة الفضيحة وراء هذه المعرفة الحميمة لجسد الزوجة، وعلى الرغم من انفتاح هذا السؤال على أبواب شائكة من الشك والارتياب، على الرغم من كل هذه الأمور، يلاحظ القارئ استهانة الزوجة بهذا الاتصال، استهانة غير مقبولة أو معقولة، وذلك عندما يسمع منها هذا الرد على زوجها:

وهكذا انتهى البحث نهاية مسدودة، ولكن المؤلف وفي سبيل استكمال عملية الكشف عن سر مريم، جعلها تنسى بطاقتها المدنية التي قدمتها إلى سكرتير الشنجعاني قبل أن تدخل عليه قبل اللقاء الفاشل. في اليوم التالي عادت لتأخذ بطاقتها، وهناك فوجئت، وفوجئ معها القارئ، بالشنجعاني قد سأل عنها، وعندما دخلت عليه قال لها بأنه قرر أن يخبرها بكل شيء: لماذا رفض في اليوم السابق، ولماذا وافق في اليوم اللاحق؟ لا تقدم إجابة عن هذا السؤال، وإن كان السبب كما يبدو للقارئ - يكمن في رغبة المؤلف في تعليق تشويقه من جهة، وفي تكثير صفحات الرواية من جهة أخرى. على مدى ست وخمسين صفحة (٥٣٨- ٥٩٣)، وخلال أسبوع من الزمن، وعبر تأجيلات متعددة للإفصاح عن السر والاعتراف، واصل الشنجعاني - بتعبير أدق المؤلف الضمني- تقديم حكايته مع مريم، والتي اتضح أنها حفيدته، وبنت ابنه مشاري الذي توفي في حادثة سير، قبل ولادتها. بعد هذا الاعتراف، فوجئت مريم عند وصولها إلى غرفة جدها في اليوم التالي، بأنه قد توفي، وأنه قد ترك لها مظروفا مغلقا. وعوضا عن إشباع فضولها بالاطلاع على محتويات المظروف، فرض المؤلف الضمني على مريم، أن تلقي بذلك المظروف في إحدى زوايا منزلها لمدة ستة أشهر عانت فيها الحزن والألم؛ لأنها لم تحظ بالاعتراف الرسمي من جدها. وبعد كتابة عشرين صفحة غير مسوغة، نبه المؤلف الضمني مريم على ضرورة فتح ذلك المظروف في الصفحة قبل الأخيرة من الرواية؛ لتجد بانتظارها وثيقة رسمية من قصر العدل، يعترف فيها الجد بأن مريم هي البنت الشرعية لابنه مشاري. وهكذا ختمت الرواية بالنهاية السعيدة بعد طول انتظار. وعادت الحياة سعيدة بالنسبة إلى مريم، وعاد الزواج متماسكا بين الزوجين، ولكن ذلك السؤال الشيطاني القديم: كيف عرف ذلك المتصل سر الفراشة على كتف مريم؟ أقول يبقى ذلك السؤال قائما يبحث عن إجابة.

إن عدم إجابة ذلك السؤال، بالإضافة إلى تراكم الحكايات المتجاورة دون رابط

أعادت الأم حكايتها، وكيف وجدها والدها- بالتبني- صغيرة أمام أحد المساجد، ذات صباح بعيد. ولأن مريم لم تكن تعرف هذه المعلومة، انهارت، وكادت تجن من هذا الخبر الصاعق. عندما سمع شايع- وهو في الرياض- خبر انهيار زوجته، عاد مسرعا ليحيطها بالرعاية والحب، ونسي أو تناسى ذلك الاتصال وما يثيره من إشكال.

بعد عودة زوجها، وبعد تماثلها للشفاء النفسي، قررت مريم أن تبحث عن سرها الذي وجدت أول خيوطه في صندوق أزرق، وجدته في غرفة والدها بعد وفاته، ولكنها احتفظت به دون أن تطلع على محتوياته منذ ذلك الحين. بعد أن فتحت الصندوق «وجدت أوراق التبني، وتعهد من والدها لدار الرعاية بأن يرعى الطفلة التي عثر عليها أمام المسجد، ورقم ملفها هناك، ودفتر توفير قديم» (ص٤٢٥).

في سبيل الوصول إلى ملفها، انتقلت مريم إلى العمل في دار الرعاية الاجتماعية، وبعد حيلة ذكية وعمل مجهد، استطاعت أن تنتزع ثقة مديرتها، وأن تصل إلى غرفة الملفات القديمة، حيث ملفها الذي وجدت فيه بالإضافة إلى الأوراق الرسمية، تقريرا كتب فيه: «إن المشرفة بدار الرعاية استقبلت رجلا كان يسأل عن طفلة مولودة حديثا، وعلى كتفها علامة طائر أو فراشة، وعندما طلبت منه الانتظار تلعثم، وخرج من الدار، وقامت المشرفة بملاحقته حتى ركب سيارته، وقامت بتسجيل رقم السيارة» ، وبعد مخاطبة الجهات الأمنية، «جاء تقرير الشرطة يقول بأن الشخص اسمه خليفة مشاري الشنجعاني» (ص ٤٩٠،٤٩١).

وقادها هذا الاسم/ الخيط القديم، إلى «مجموعة الشنجعاني» التجارية والواقعة في الشويخ الصناعية في الزمن الحاضر. وهناك اكتشفت أن الرجل يرقد في المستشفى بعد أن تجاوز الثمانين من عمره. وفي اللقاءات القليلة التي دارت بين مريم والشنجعاني، اعتمد المؤلف حيلة تعليق التشويق بطريقة تستفز ذكاء القارئ المشارك. ففي اللقاء الأول مع الشنجعاني، فوجئت مريم بالرجل ينكر كل شيء،

من البنات. ندرس في الجامعة طوال النهار، وحين نعود إلى الشقة مساء، يكون فرغلي البواب وحسنة الطباخة قد جهزا ورتبا أمور جلسة المساء.. بنات وشرب وغناء ورقص وأنس ولعب حتى الفجر... وطوال ذلك كان خويلد الكلب يسير خلفي يأكل الفضلات التي أرمى بها إليه.. منذ أن غادرت الكويت، عاهدت نفسي ألاّ أقع في حب أحد. كنت ألعب وأتسلى ولكنني كنت صريحا ما كذبت على فتاة، ولا وعدت فتاة بشيء وتنصلت من وعدي، مئات الفتيات مررن علي. فتاة واحدة استعصت علي وملكت تفكيري، وكان أن أصبحت حبيبتي. اتفقت مع ميرفت على الزواج. ولأنها من الإسكندرية انتقلت للسكن معي. لم أكذب عليها، حافظت عليها بعيوني. ما اقتربت منها. وفي إحدى المساءات تعبت ميرفت، كانت مريضة، ارتفعت حرارتها، اتصلت بطبيب أعرفه، فجاء وكشف عليها. كتب لها بعض الأدوية، خرجت من الشقة لإحضار الدواء، وحين رجعت وجدت ميرفت ممزقة الثياب وملوثة بدمائها! غدر بي الحقير خويلد. اغتصب النذل صديقتي رغم توسلاتها ومرضها، ورغم معرفته أنني أنوي الزواج منها»!! (ص٥٤).

لقد وضعت علامتي تعجب بعد الاقتباس الطويل السابق، لأن هذا الفعل/ الاغتصاب يبدو لي، مقحماً في هذا السياق، فليس ثمة ما يسوغه لا على المستوى الجنسي ولا على المستوى الشخصي. فعلى المستوى الأول، يبدو خالد أو خويلد مشبعا وليس في حاجة إلى هذا التصرف، لاسيما وإنه من رواد جلسات المساء حيث «البنات والشرب والغناء والرقص». وعلى المستوى الثاني، لم تذكر الرواية، أن بين الرجلين/ الصديقين من العداوة المكبوتة، ما يدفع خالد إلى الانتقام من رفيقه بذلك الفعل، بل على النقيض من ذلك يقلل من احتمالية قيام خالد بذلك الفعل تبعيته شبه التامة لأبي بدر. نظرا للاعتبارين السابقين تبدو إمكانية حدوث هذا الفعل/ الاغتصاب، إمكانية بعيدة، إن لم تكن مستحيلة. وتزداد هذه الحبكة إيغالا في التعسف عندما يجبر أبو بدر، خالدا على الزواج من ميرفت، وقبول الأخير بهذا الزواج!

حدثي داخلي، ومسألة التشويق المعلق الذي أدى إلى تطويل ممل في الرواية، إن كل هذه الأمور أثرت في تماسك الرواية الفني ، وفي تنامي أحداثها الدرامية وترابطها إلى حد بعيد.

■ «رائحة البحر» والحبكات المفروضة

جاءت هذه الرواية في فضاء زمني يناهز أربعا وعشرين ساعة، وذلك لأن الرواية بدأت في الثالثة من عصر أحد الأيام، وانتهت في الثالثة من عصر اليوم التالي. وفي سبيل تقديم الرواية، تناوب على سرد أحداثها ساردان، الأول؛ حمد الذي قدم لنا الفصل الأول والثالث، والثاني؛ سارة التي قدمت الفصل الثاني، وقد جاء التقديم بضمير المتكلم في كلتا الحالتين.

تفتتح الرواية بصوت حمد؛ وهو ينوس بين وصف لحظته الراهنة في زمن السرد الحاضر، وبين استحضاره لأزمنة مستعادة من الزمن الماضي. عبر هذا النوسان بين الحاضر والماضي، تتكشف حكاية حمد وسارة والتي تتأسس على ثلاث حبكات فرعية، مهدت وشكلت نهاية الرواية.

الحبكة الأولى، تتعلق بجيل الآباء، وقد لعب هذا الجيل دور المعوق لاكتمال الحب بين الأبناء؛ حمد وسارة، عن طريق الزواج. فعندما فاتح حمد والده برغبته في الزواج من سارة، طلب منه أن يمهله فترة يسأل عن والد سارة، وبعد البحث، أعلن والد حمد ، أنه يرفض مصاهرة خالد- والد سارة-؛ لأنه يراه غير كفء، نظرا لما قام به من فعل مشين، في فترة بعيدة، وذلك عندما كان الاثنان- والد سارة ووالد حمد- يدرسان في القاهرة، في أول شبابهما. في تسويغ رفضه لمصاهرة خالد، أخبر أبو بدر- والد حمد- ابنه بذلك الفعل المشين في الاقتباس الآتي:

«خويلد (المقصود خالد والد سارة، والتصغير هنا للتحقير) كان جبانا نذلا منذ صغره. درسنا معا في المدرسة، ومعا سافرنا إلى القاهرة للدراسة. سكن معي في شقتي. كان بخيلا يعيش على الفطيس، من الطعام إلى البنات. شقتي لم تكن تخلو

المؤجل في سوق المناخ في ١٩٨٢. وهذا يطعن في مصداقية هذه الحبكة، والاحتمال الثاني؛ خلل فني كبير، يتمثل في أن أحداث الحكاية بما فيها الزواج/ الصفقة- حدثت في أوائل الثمانينات، وهذا يعني أن زمن الحكاية الذي يقدم في صيغة الزمن الحاضر، ينبغي أن يأتي بصيغة الماضي، لتوضع الأحداث في سياقها الزمني المناسب: أوائل الثمانينات.

الحبكة الثالثة، تدور هذه الحبكة في شقة السالمية، التي أستأجرها حمد لتكون منزلا للزوجية، والتي تحولت بعد زواج سارة من التاجر العجوز، إلى مكان للخيانة الزوجية، حيث واصل العاشقان علاقتهما غير الشرعية هذه المرة في تلك الشقة، وقد أثمرت تلك العلاقة جنينا بدأ يتحرك في أحشاء سارة التي تصر على أن الوالد الفعلي لذلك الجنين هو حمد، مع أنه سينسب في الأوراق الرسمية إلى زوجها العجوز. وقد أدخل المؤلف الضمني في هذه الشقة، شخصية أخرى، هي شخصية نوال؛ صديقة سارة الحميمة. وذلك عندما طلبت سارة من حمد أن يسمح لها بمشاركته الشقة، لتكون بعيدة عن الاغتصاب المستمر الذي كانت تتعرض له من قبل زوج أمها. وعلى الرغم من غرابة هذا الطلب من جهة سارة، وعدم إمكانية حدوث هذه المشاركة في السكن في الكويت، فإن المؤلف الضمني قد زج بهذه الشخصية لتلعب الدور الختامي في الرواية كما سنرى.

نهاية الرواية: تثير هذه الحبكات، أسئلة تتعلق بإمكانية حدوث هذه الحبكات في الواقع الاجتماعي الخارجي الذي يفترض أنها تدور فيه، من جانب. وتثير أسئلة تتعلق بفنية هذه الحبكات بحسب إمكانية انبثاقها من داخل الفضاء الروائي الذي تعيش فيه من جانب آخر. وبالإضافة إلى هذه الأسئلة/ المشكلة، فإن بناء الرواية السردي، يكاد يتعرض للانهيار في النهاية التي جاءت مفاجئة بالنسبة لتطور الأحداث، ومقحمة بالنسبة لدوافع الشخصيات، وفيما يلي التفصيل؛ تبدأ القصة، في الفصل الأول، بصوت السارد/ الشخصية، حمد، الذي يخبرنا بذهاب سارة إلى

إذا كانت الكتابة الروائية- بصفة عامة- توهم في بعض أنواعها، بواقعية أحداثها الروائية، عن طريق إمكانية وقوع هذه الأحداث في الواقع الفعلي، فإن هذه الحبكة في «رائحة البحر»، تكسر هذا الوهم بصورة حادة. فخالد الذي يُراد له أن يكون دنيئا في أخلاقه، ومتهورا في تصرفاته، لن يعدم حيلة يتخلص بها من الزواج من ميرفت. أما أن يقوم بتلك الفعلة، ثم يقبل الزواج بتلك السرعة، فهذه حبكة فرضها المؤلف الضمني فرضا على تطورات الأحداث من الخارج، كيما يسوغ رفض أبي بدر- والد حمد- لزواج ابنه من سارة.

الحبكة الثانية، ترتبط هذه الحبكة بعائق آخر، جاء هذه المرة من جهة والد سارة. فعلى الرغم من موقف والد حمد المعارض للزواج، فإن حمد لم يأبه لهذه المعارضة، وقرر الزواج من محبوبته. وكان أن غادر منزل أسرته، واستأجر شقة في السالمية، لتكون منزل الزوجية القادم، ولكنه في إحدى اللقاءات مع سارة، فوجئ بها تقول له بأنها ستتزوج من رجل آخر في سن والدها، وشرحت له أن السبب الذي يدفعها إلى هذا الأمر يتمثل في أن أباها متورط في سوق المناخ، وأنه يجب عليه دفع شيك مؤجل بمبلغ مليون وثمانمائة ألف دينار. لقد خَيَّر صاحب الشيك والد سارة بين الدفع أو السجن أو تزويجه من بنته سارة!!

مرة أخرى تعود علامات التعجب، والسبب هذه المرة يكمن في أمرين:

الأول؛ أن حكاية الزواج/ الصفقة، حكاية مستهلكة على المستوى الفني الروائي، والثاني يتمثل في مفارقة تاريخية بين زمن كتابة الشيك، وزمن وقوع أحداث الرواية. وتتجلى هذه المفارقة في أن الرواية قد كتبت في سنة ٢٠٠٢، ولهذا يفترض أن أحداث الرواية تقع في هذه السنة: ٢٠٠٢. في حين وقعت أحداث سوق المناخ وتداعياتها المالية، ومسائل شيكاتها المؤجلة في مطلع الثمانينات، ونحن في هذه الحالة، سنكون أمام واحد من احتمالين؛ الاحتمال الأول: مفارقة تاريخية تبلغ قرابة عشرين سنة تفصل بين حكاية الزواج/ الصفقة في زمن السرد الحاضر: ٢٠٠٢، وحكاية الشيك

الفصل الثالث، ما يشير إلى حضور فكرة الانتقام في ذهن حمد بله تنفيذها، ولهذا جاءت مقحمة بالنسبة لدوافع الشخصيات، فما الدافع من وراء قتل الزوج والوالد؟ وكيف سيفيد حمد ابنه غير الشرعي بهذه الجريمة؟ وكيف سيستمر حمد في حياته إذا وافق أن تتحمل نوال عقوبة جريمته؟ وقبل كل هذه الأسئلة، لماذا وافق حمد على أن يعيش علاقة غير شرعية مع امرأة متزوجة؟. ولماذا وافق على أن تحمل منه جنينا وهما يعرفان أنهما يعيشان حياة تحفها الفضيحة، وتلفها الخيانة؟ إن للبحر في الكويت- في بعض الأحيان- رائحة كريهة. لعل عنوان الرواية «رائحة البحر» يشير إلى رائحة العلاقة الكريهة بين هذين العاشقين.

الخاتمة

ذكرت ، في الصفحة الأولى من البحث ، المعايير الآتية ، بوصفها مسوغات للحكم على نضج المدونة الروائية الكويتية :

١- مستوى النضج لروايات هذه المدونة بالنسبة إلى مستوى النضج الفني للرواية العربية المعاصرة .

٢- درجة الاحتشاد للكتابة الروائية .

٣- تمثل الموضوع الحكائي والتمكن من التقنيات السردية .

في حالة اعتماد هذه المعايير مقياسا للحكم ، فأظن أن هذا البحث في الصفحات السابقة قد كشف عن تواضع المنجز الروائي الكويتي قياسا إلى المنجز الروائي العربي ، فمن بين « كل » الأسماء الواردة في هذه المدونة ، تبرز ثلاثة أسماء فقط كتبت روايات تضارع وتنافس المنجز الروائي العربية لأنها أظهرت احتشادا كبيرا للكتابة الروائية ، وأبدت تمثلا عميقا لموضوعها الحكائي ، وتمكنا كبيرا من التقنيات السردية التي تساهم في إنشاء العوالم الروائية . وهؤلاء المؤلفون هم : إسماعيل فهد إسماعيل ، وسليمان الخليفي ، وناصر الظفيري .

يكشف هذا البحث أيضا عن ملمح آخر من ملامح المدونة الروائية الكويتية،

مستشفى الولادة. وفي هذه الأثناء يقوم السارد باسترجاعات متعددة، لأحداث قديمة، تكشف للقارئ تطور علاقاته مع جدته، وأبيه، ومحبوبته؛ سارة.

في الفصل الثاني، تتولى السرد، سارة، التي تقدم لنا بصوتها المباشر آلام المخاض، والولادة في الزمن الراهن، وتسترجع أحداثا قديمة تتقاطع في أحيان كثيرة مع ما قاله حمد في الفصل السابق. وينتهي هذا الفصل بولادة صبي حي معافى. في الفصل الثالث يعود حمد ليتولى عملية السرد. ونتابعه وهو جالس في سيارته في موقف سيارات مستشفى الولادة في الساعة الثالثة إلا ربعا من ظهيرة اليوم التالي. في الساعة الثالثة والثلث، ترجل حمد من سيارته متجها إلى المستشفى. ويُفَاجَأ القارئ به، وهو يحمل مسدسا، ويُفَاجَأ به وهو بصدد الشروع في جريمة قتل، ويُفَاجَأ به مرة ثالثة وهو يقول:

«باب المصعد ينفتح..الرقعة أمامي عليها أسهم تبين أرقام الغرف. الغرفة ٢٢٠. الرجفة اللعينة.. يدي في جيبي، مسدسي. الغرفة ٢٢٠. الرجفة اللعينة تمسك على ساقي. يدي تمسك أكرة الباب، بينما يدي الأخرى.. أدفع الباب. سارة تكتم صرخة طفرت بوجهها. الرجلان جالسان إلى جانب بعضهما. يدي تلتف حول مسكة المسدس وأصبعي على..بسرعة أسحب يدي. الشاخص. الهدف. الرأس. الطلقة الأولى. رقبة الرجل ترتخي برأسه. أبوها يهم بالنهوض.. تعاجله الطلقة الثانية في جبهته »(ص٣١١)

بعد قتله الرجلين، عاد حمد إلى شقته. حيث يُفَاجَأ القارئ- للمرة الرابعة. بنوال وهي تسأله بصوت راعش «قتلتهما.. أبو سارة وزوجها» ثم تضيف لتفاجئ القارئ- للمرة الأخيرة- قائلة: «أنا من قتلهما». (ص٣١٦) وبخطوات مسرعة تقفز درجات السلم، نازلة إلى الشارع.

قد يقلل من فجائية هذه النهاية، النظر إليها بوصفها فعلا رمزيا، ولكن هذا لا يلغي كونها جاءت مفاجئة لتنامي الأحداث الروائية، حيث لم يرد، في الرواية، قبل

الحواشي

(١) اعتمدت في هذه الدراسة على المدوّنة الروائية الآتية :

* إسماعيل فهد إسماعيل :

- كانت السماء زرقاء، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠.
- المستنقعات الضوئية، دار العودة، بيروت، ١٩٧١ .
- الحبل، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢ .
- الضفاف الأخرى، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣ .
- ملف الحادثة ٦٧، دار العودة، ١٩٧٤ .
- الشياح، دار العودة، بيروت، ١٩٧٦ .
- خطوة في الحلم، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠ .
- الطيور والأصدقاء، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠ .
- النيل يجري شمالاً : البدايات، دار العودة، بيروت، ١٩٨١ .
- النيل يجري شمالاً : النواطير، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢ .
- النيل : الطعم والرائحة، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨ .
- إحداثيات زمن العزلة (سباعية).
- الشمس في برج الحوت، الكويت، ١٩٩٦ .
- الحياة وجه آخر، الكويت، ١٩٩٦ .
- قيد الأشياء، الكويت، ١٩٩٦ .
- دوائر الاستحالة، الكويت ١٩٩٦ .
- ذاكرة الحضور، الكويت، ١٩٩٦ .
- الأبابيليون، الكويت، ١٩٩٦ .
- العصف، الكويت، ١٩٩٦ .
- يحدث أمس، المدى، دمشق، ١٩٩٧ .
- بعيداً إلى هنا، المدى، دمشق، ١٩٩٨ .
- سماء نائية، المدى، دمشق، ٢٠٠٠ .
- الكائن الظل، المدى، دمشق، ٢٠٠١ .
- جمال عبد الخضر عبد الرحيم، بارعة، (د.ن) (د.ت) .

* حمد محمد ختلان:

ويتمثل هذه المرة في غياب صورة المجتمع الكويتي المعاصر من اهتمامات هذه المدونة من جهة، وعن عجز كتاب هذه المدونة في تقديم صورة هذا المجتمع تقديما عميقا. فمن بين مدارات الحكاية الأربع التي تطرقت لها الرواية الكويتية جاء المجتمع الكويتي المعاصر ليشكل نصف دائرة من هذه الدوائر . وحتى هذه النصف دائرة جاءت صورة المجتمع باهتة ممسوخة، كما يأتي في روايات حمد الحمد وطالب الرفاعي . إن هذه الملاحظة تثير مشكلة الروائي مع المجتمع ومدى تمثله لما يدور في هذا المجتمع من صراع أو حراك. فعلى الرغم من صغر المجتمع الكويتي المعاصر فإنه يثير مشكلات معقدة أمام الروائي تدفعه إلى أن يهرب إلى الماضي بحنين رومانسي شفيف (ليلى العثمان وفوزية الشويش)، أو تسقطه في دائرة المباشرة والدعاية الأيديولوجية (خولة القزويني ، وسعاد الولايتي) أو تجعله يفرض أيديولوجيا مسبقة على الواقع الاجتماعي (خطوة في الحلم ، الطيور و الأصدقاء) لإسماعيل فهد إسماعيل ، أو تؤدي به إلى أن يحكم رؤيته الذاتية المباشرة فيما يؤسسه من عوالم روائية (حمد الحمد ، وطالب الرفاعي) . إن هذا المجتمع الكويتي المعاصر ، الصغير في حجمه والمعقد في علاقاته ، هو الذي جعل المدونة الروائية الكويتية تكاد تخلو من صورة عميقة تماثل تعقد الواقع الاجتماعي في علاقاته المجتمعية والإنسانية. وقد قلت: «تكاد تخلو» لأن ثمة أربع روايات في هذه المدونة ، حاولت جاهدة أن تقدم تلك الصورة العميقة، وهذه الروايات هي ، إحداثيات زمن العزلة ، وسماء نائية لإسماعيل فهد إسماعيل ، وعزيزة لسليمان الخليفي ، وسماء مقلوبة لناصر الظفيري . والمدهش في هذه الروايات الأربع أنها تتأسس على ما يشبه السيرة الذاتية الروائية التي تقدم لحظات زمنية محددة من الواقع الكويتي المعاصر ففي هذه الروايات الأربع اندغم الشأن العام بالموضوع الذاتي الشخصي؛ ليشكل كلا روائيا شاملا يصور لحظات متوترة ومحمومة وحميمة من لحظات الواقع الاجتماعي الكويتي المعاصر .

* طيبة أحمد الإبراهيم :
- الإنسان الباهت، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، (د.ت) .
- الإنسان المتعدد، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، (د.ت) .
- انقراض الرجل، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، (د.ت) .
- القرية السرية، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، (د.ت) .
- ظلال الحقيقة، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، (د.ت) .
- دائرية الزمن، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت) .
- الكوكب ساسون، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت) .
* فاطمة العلي :
- وجوه في الزحام، (د.ن)، الكويت، ١٩٧٠ .
* فطامي زيد العطار :
- مازال على الدرب أثر : لن أنسى، (د.ن)، (د.ت) .
* فوزية شويش السالم :
- الشمس مذبوحة والليل محبوس، المدى، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٧ .
- النواخذة، المدى، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٨ .
- مزون : وردة الصحراء، دار الكنوز الأدبية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠ .
- حجر على حجر، دار الكنوز الأدبية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣ .
* فيصل السعد :
- الدهشة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١ .
* ليلى العثمان :
- المرأة والقطة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥ .
- وسمية تخرج من البحر، دار الربيعان، ١٩٨٦.
- العصعص، المدى، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢ .
* مبارك شافي الهاجري : أنا كويتي، دار الكتاب الجامعي، الكويت، ١٩٩٦.
* ميس خالد العثمان : غرفة السماء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.
* ناشي القحطاني : لهيب الجوار، دار الكتاب الجامعي، الكويت، ١٩٩٦ .
* ناصر الظفيري:

- عندما يكتمل القمر، (د.ن)، الكويت، ٢٠٠٠ .
- أحلام أحلام، (د.ن)، الكويت، الطبعة الأولى ٢٠٠١.

* حمد عبد المحسن الحمد :
- زمن البوح، الطبعة الأولى، ١٩٩٧ .
- مساحات الصمت، دار قرطاس للنشر، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦.
- الأرجوحة، المسارات، الكويت، ٢٠٠٢ .
- مساءات وردية، المسارات، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤ .

*خولة القزويني :
- عندما يفكر الرجل، مكتبة الألفين، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧ .
- سيدات وآنسات، دار الصفوة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٤ .
- مذكرات مغتربة، دار الصفوة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٥ .
- مطلقة من واقع الحياة، دار الصفوة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧ .

* سليمان الخليفي : عزيزة، الكويت،٢٠٠٤، (د.ن) .

* سعاد الولايتي :
- وانقشع الضباب، (د.ن)، (د.ت) .
- واكويتاه، (د.ن)، (د.ت) .
- كويتي + كويتية، مكتبة المنار الإسلامية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠ .

* عبد العزيز محمد عبد الله :
- كنز وغيوم في السماء، دار قرطاس، الكويت، ٢٠٠٣ .
- حيث لا شيء، دار قرطاس، الكويت، ٢٠٠٤ .

* عبد اللطيف خضر الخضر :
- أحلام في مهب الريح، (د.ن)، الطبعة الأولى، الكويت، ١٩٩٢ .
- وجنحت الشمس إلى المغيب، (د.ن)، الطبعة الأولى، الكويت، ١٩٩٥.
- بائعة اللبن، (د.ن)، الطبعة الأولى، الكويت، ١٩٩٦ .

* عبد الله خلف : مدرّسة من المرقاب، دار الكشاف، بيروت، ١٩٦٢ .

* طالب الرفاعي :
- ظل الشمس، دار شرقيات، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٨ .
- رائحة البحر، المدى، الطبعة الأولى، دمشق، ٢٠٠٢ .

٧- لم أعدل- بغرض التصحيح اللغوي- شيئا مما ورد في هذا الاقتباس، ولن أعلق على بعض الأخطاء- لا في هذه الرواية ولا في غيرها من الروايات - لأن الأمر -في هذه الحالة- سيطول.

٨- عن مفهوم الأيديولوجيا ينظر : محمد سبيلا، الأيديولوجيا . المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٢م. وعن أنماط الكتابة المؤدلجة ينظر : عبدالوهاب المسيري (محرراً)، إشكالية التحيز، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هيرندن، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، الطبعة الثانية ١٩٩٥م .

٩- ينظر الفرق بين الرواية أحادية الصوت، والرواية متعددة الأصوات، كتاب Mikhail Bakhtin, problems of Doestoevsky's poetics, trans by cary1 Emerson. Universiry of Minnesota press.1984 pp. 79-85 .

١٠- «تعد السباعية تسجيلا غير متعارف عليه لحدث آني رهيب، إن هذه الرواية تأريخ ذاتي لتاريخ عام وهذا ما أكسبها روعتها وما قيدها بقيود جاهزة في الوقت نفسه. إن هذه الرواية ترصد جانبين؛ الأول: ذاتي يتمثل في تحولات سلطان الذاتية في أثناء فترة الاحتلال العراقي للكويت، بوصفه الشخصية الرئيسة في الرواية، والثاني: موضوعي يتمثل في رصد نشاطات بعض رجال المقاومة، بوصفه سلطان مشاركا في هذه النشاطات. إن الذاتي والموضوعي يقدم في الرواية من خلال رؤية شخصية متفاعلة مع الحدث، ولهذا وصفت هذا التسجيل بأنه تأريخ ذاتي للتاريخ، ولعلي أكون مغاليا، ولكني أعتقد أن هذا التأريخ الذاتي- في هذه الرواية- أصدق وأعمق وأدق من التأريخ بمعناه الأكاديمي الدقيق، وذلك لأن التأريخ الذاتي في هذه الرواية يعايش التاريخ مباشرة، ويصنع التاريخ في بعض الأحيان، ويكتب التأريخ في كل الأحوال من الداخل». مرسل فالح العجمي، إسماعيل فهد إسماعيل: ارتحالات كتابية، رابطة الأدباء في الكويت ٢٠٠١، ص٥٩. وينظر تحليل الرواية كاملا في الصفحات (٤٢-٦٣).

١١- في إشارة المؤلف إلى أن شخصية منال عضوة في قائمة «الوسط الديموقراطي» في جامعة الكويت، وأن شخصية وليد عضو في «القائمة الائتلافية»، توكيدٌ على الاختلاف الفكري بين هاتين الشخصيتين؛ باعتبار أن قائمة «الوسط الديموقراطي» تمثل التيّار الليبرالي، في حين تمثل «القائمة الائتلافية» التيار الإسلامي في الساحة السياسية الكويتية المعاصرة .

- عاشقة الثلج، (د.ن)، الكويت، ١٩٩٢ .
- سماء مقلوبة، (د.ن)، الكويت، ١٩٩٥ .

* نواف النومس : المصير المجهول، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٩٨ .
* نورية السداني :

- الحرمان، (د.ن)، ١٩٧٢ .
- واحة العبور، شركة النصر، القاهرة، ١٩٧٢ .

* وليد الرجيب : بدرية، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٩ .
* يعقوب اليوسفي : الظل، (د.ن)، (د.ت) .

(٢) ينظر: Mursel Faleh Al- Ajmi, Anovelist From Kuwait: Athematic Study Of Ismail Fahd Ismail Novel. Kuwait University Press 1996.

- مرسل فالح العجمي، إسماعيل فهد إسماعيل: ارتحالات كتابية، رابطة الأدباء في الكويت، ٢٠٠١م.

٣- الإشارة هنا، تتعلق بما ورد في الصفحة الأخيرة من رواية «مزون: وردة الصحراء»، والتي طبعت في عام ٢٠٠٠، حيث ورد ما يلي: «الشمس مذبوحة والليل محبوس. رواية. النواخذة. رواية». وسواء أكان هذا التوصيف من اختيار المؤلفة، أم من اختيار الناشر، فإنه يعني موافقة المؤلفة على إطلاق صفة الروائية على هذين العملين.

٤- عن أنواع الساردين، ومفهوم المؤلف الضمني ينظر:

مرسل فالح العجمي، السرديات: مقدمة نظرية. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الرسالة ٢٠٦، ٢٠٠٣، ٢٠٠٤. في الصفحات (٦١، ٧٣) عن السارد، ومن الصفحات (٥٣- ٥٩) عن مفهوم المؤلف الضمني.

٥- تُعرَّف رواية الخيال العلمي بأنها «رواية تعكس التفكير العلمي السائد في فترة معينة، من خلال تقديم حكايات تتعلق بأشياء أو عوالم تخيلية مستقبلية، استنادا إلى معطيات علمية حاضرة. ولأن هنا الرواية تتحدث عن عوالم غير مألوفة، تَمَّ النظر إلى هذا النمط الروائي بوصفه نوعا فرعيا من الكتابة الغرائبية، التي توظف العقلانية (العلمية) في بناء إمكانات غرائبية محتملة.»، The Oxford Book Of Science Fiction. Oxford.1992 Introduction P.3.

٦- للوقوف على التشابه بين ما يقدم في هذه الرواية، وعالم المُثل عند أفلاطون ينظر :

أ- مصطفى غالب، أفلاطون، دار مكتبة الهلال . بيروت، ١٩٧٩م .

ب- وولت ستيس، تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة . (ص ص ١٤٣-٢٠٨) .

The Aesthetics of Colour in Abu-Tammam's Poetry

Dr. Amal Nusair

Abstract

This study attempts to analyse the aesthetics of colour in poetic discourse using the Abbasid poet, Abi Tammam's an example of this analysis. I have carried out a textual study of Abi Tammam's poetry concluding that the most significant colours used in his images are: white, black, red, green and yellow. The poet used these colours according to the context and added more significance to it by using personal and cultural experiences. Abi Tammam dealt with colours as an expressive strategy for emphasis. Through his constant usage of colours in his poetry, the poet was able to convey his special vision of life, Self and the Other to the recipient.

The world of colours in Abi Tammam's poetry is full of variation. His utilisation of colours is very suggestive, as it connects him with his emotional, social and cultural experiences. Therefore, the poet employed colours in order to clarify the text making it more imaginative and inspirational.

جماليات اللون
في الخطاب الشعري عند أبي تمّام

د. أمل نصير *

الملخص

تتناول هذه الدراسة النصية جماليات اللون في الخطاب الشعري متخذة من الشاعر العباسي أبي تمّام نموذجاً، ولتحقيق ذلك عمدت إلى شعر الشاعر فدرسته دراسة نصية، وقد خلصت إلى أنّ الأبيض والأسود والأحمر والأخضر والأصفر من أهم الألوان التي استخدمها في صوره الشعرية، وقد لوّنها حسب الموقف الذي جاءت فيه، وسكب عليها من نفسه وثقافته مما جعل صوره أكثر جمالاً وأكثر إيحاء، كما أنّ تعامل أبي تمّام مع الألوان بطاقاتها التعبيرية الكبيرة قد ساعد على تأكيد الشعرية في شعره، وقد استطاع الشاعر من خلال إضاءاته اللونية المنتشرة على فضاء نصه الشعري إيصال رؤيته الخاصة بالحياة والذات والآخر للمتلقي.

إنّ عالم الألوان عند أبي تمّام مفعم بالتنوع والتغيّر، كما هو مليء بالدلالات الإيحائية مع كل ما يصاحب هذا من الارتباط الوجداني والاجتماعي والثقافي بين الشاعر وعالم الألوان الخاص به، ومن ثَمَّ فقد وظّف الشاعر الألوان في إضاءة عتمة النص وظلمته، فجعله أكثر إشراقاً، وأكثر رقيّاً .

---

* *أستاذة مشاركة - كلية الآداب - قسم اللغة العربية - جامعة اليرموك.*

والتصورات الإلهية أو الدينية المبنية على خرافات أو تاريخ أو قصص دينية أو كتب مقدّسة إلى لوحات واقعية، فظهر الرسم الطبيعي، وبدأ الرمز كوظيفة من وظائف الألوان ينبع من واقع العالم الحقيقي(٣).

لقد استخدمت الألوان في تراثنا العربي منذ الشعر الجاهلي، كما أنها استخدمت في القرآن الكريم بصورة ملحوظة. وفي مجال النقد العربي القديم، فقد تنبّه النقاد العرب للعلاقة بين الرسم والشعر، منهم الجاحظ الذي قال: «الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»(٤). وقد أشار ابن طباطبا إلى ذلك أيضاً بقوله: «الشاعر الحاذق كالنسّاج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره، ولا يهلهل شيئاً منه، فيشينه، وكالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان»(٥). أما عبد القاهر الجرجاني، فقد أكدّ هذه العلاقة عندما قال: « وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يتهدَ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذاك حال الشاعر»(٦).

وفي مجال الدراسات التطبيقية ظهر عدد منها يوضح جمالية اللون في الشعر العربي القديم، منها على سبيل المثال لا الحصر: شاعرية الألوان عند امرئ القيس، وجماليات اللون عند زهير بن أبي سلمى......(٧)

لقد أدرك العرب منذ القديم الاختلافات في اللون الواحد، فوضع الثعالبي والبيروني وابن سينا وابن منظور والكندي، وغيرهم، كلمات يعبّر كل منها عن كون خاص من اللون (٨).

أما في النقد الغربي، فقد ظهرت هناك دراسات كثيرة في هذا المجال توضح العلاقة بين الشعر والرسم، منها على سبيل المثال لا الحصر دراسة مقارنة للشعر

-١-

قد يبدو اللون خاصاً بعالم الفنون عامّة، وبعالم الرسم خاصّة، لكنه أيضاً من عالم الشاعر الحي الذي لا يكاد ينفصل عنه أو عن عالم فنّه، فهو يشكّل جزءًا أساسياً من نسيج النص الشعري، ولغة خطاب الشاعر مع الذات أو الآخر، فالغوص في عالم الألوان في شعر شاعر ما هو إلا محاولة جادّة؛ لاستكشاف عالم الشاعر وزمانه من خلال زاوية رؤية هذا الشاعر، ومن ثَمَّ فإننا نحتاج إلى حواس البصر والبصيرة معاً؛ لاستجلاء هذه الرؤية عند شاعر فذ كأبي تمّام يفيض عالمه بالدلالات العميقة، والرموز البديعة، والصور المفعمة بالحياة والحيوية.

إننا حين نبحث في جماليات اللون في الخطاب الشعري عند شاعر ما نقصد الرؤية لا اللغة؛ لأنّ الخطاب الشعري أحد ممكنات اللغة، وليس اللغة نفسها، فالرؤية بنية أعمق تشفّ عنها اللغة، أو تكثّفها في مجال علائقي متبادل بين الدوال اللونية ومدلولاتها[١].

إنّ الغاية من هذه الدراسة البحث في جماليّة اللون من خلال السياق، وعلاقته بالموقف الذي استدعى حضوره، فهي دراسة نصيّة تسعى إلى البحث عن ملامح اللون في شعر أبي تمّام في محاولة؛ لإضاءة عتمة هذه الملامح وإنارتها، ومن ثمّ كشف رؤية الشاعر وتوضيحها خاصة عند ملاحظة حضور اللون في عالم أبي تمّام، وامتلائه بكثرة الألوان، والتنوّع الكبير في مجالات استخدامها، فهي جزء مهم من معجمه الشعري الضخم.

عموماً فإنّ للألوان تاريخاً عميقاً في الحضارة البشرية، فقد عرفت، ووظّفت في مجالات الحياة المختلفة، وقد تطوّرت تطوراً مطّرداً في مجال الفنون الجميلة؛ إذ رمزت في عصور مختلفة إلى تعابير دينية واجتماعية وتقليدية وميتافيزيقية وخرافية، كما رمزت في عصور الماضي القديم في مجال الرسم بشكل خاص إلى السحر أكثر من رمزها إلى الزينة [٢] ، وفيما بعد تحوّل فن الرسم من خدمة الآلهة إلى خدمة البشر، وتحوّلت المساحات على سطح اللوحة إلى أبنية أو مناظر طبيعية،

عن أي صفة جمالية لها. قال في وصفه لصاحبته :

أين التي كانتْ إذا شـاءت جَرَى   من مُقلَتي دمعٌ يُعصـفره دمُ ؟
بيضاءُ تسري في الظلام فيكتسي   نُوراً وتَسْرُبُ في الضياء فَيُظلِمُ [١٢]

استغنى الشاعر هنا عن الموصوفة بصفتها، وهذا أبلغ في الوصف، وأكثر إيحاء، فهي بيضاء ناصعة البياض حتى أنها تضيء المكان المظلم إذا ما وجدت فيه، وأما إذا وجدت في مكان مضيء أصلاً، فإنّه يصبح مظلماً مقارنة بضيائها الذي هو أقوى من كل ضياء، ومن كانت على هذه الصفة من الجمال والصفاء والنقاء حُقّ للشاعر أن يُغرم بها كل هذا الغرام الذي جعله يذرف في سبيلها دموعاً مختلطة بالدم كناية عن وجده الشديد بها، وألمه من كل ما يمكن أن يعكّر صفو علاقته بها.

ولعلّ تكرار هذا اللون في صفة المرأة لافت للنظر، وربما يعود لخواصّه بما في ذلك دلالات الطهر والنقاء والصفاء والإشراق، خاصة عندما يكون المرء عاشقاً، فإنّه يرى كلّ هذه الصفات مجتمعة في محبوبته. وقد كان اللون الأبيض يرمز إلى الطهارة والعذرة في الحضارات القديمة، وقد لبسته الراهبات عند دخولهن الدير، والعرائس في الأعراس، وهو لباس الحوريات في الجنّة [١٣].

إنّ مقدرة الشاعر على حشد الألوان في البيتين السابقين؛ الأبيض والأسود، وهما لونان متنافران، ثم اللون الأحمر لون الدم، ولون النور الذي يجمع هو الآخر بين الأحمر والأصفر، - أبان عن مقدرة كبيرة عند الشاعر في خدمة الصورة الشعرية، فلو قال مثلاً: إنّ صاحبته بيضاء اللون واكتفى لما أعطى المعنى قيمة مهمّة، ولما قدّم المعنى الذي أراده بصورة فنية راقية. انظر إلى قوله يصف جمال المرأة البيضاء المشرقة المنيرة:

وظلالهنَّ المُشْرِقات بخـرَّدٍ   بيضٍ كَوَاعبَ غامضَات الأَكْعُبِ
وأغَنَّ منْ دُعْجِ الظِّبَاءِ مُرَبَّبٍ   بُدِّلْنَ منْهُ أغَنَّ غَيْرَ مُرَبَّـبِ
للهِ لَيْلَتُنَـا وكانَتْ لَيْلَـةً   ذُخِرَتْ لَنَا بَيْنَ اللِّوَى فَالشُّرْبُبِ

والرسم الإيطالي في القرنين الخامس عشر والسابع عشر، لمؤرخ الفن السويسري (ولفن h. wolfflin) [٩].

إنّ المعجم اللوني لشاعر ما يعدّ من نسيج نصّه الشعري؛ لأنّ لديه قوّة خفية، وفاعلية بارزة تحاور عالم الشعور والإحساس، من هنا، فإنّه يعدّ إحدى الدوال التي تكشف لنا عن رؤية الشاعر، ودراسة اللون في شعر شاعر هي محاولة للكشف عن دور اللون في بناء الصورة الشعرية.

وأبو تمّام أحد شعراء العصر العباسي الذين اعتمدوا اللون في نسج صورهم الشعرية في مجالات الحياة المختلفة، وقد قام بتوظيفه توظيفاً عميقاً في كثير من المواضع من ديوانه منوّعاً في استخدامات اللون الواحد بصورة ملحوظة، ويمكن تصنيف الألوان التي تعامل معها أبو تمّام حسب سعة انتشارها في ديوانه على النحو الآتي:

ـ٢ـ

كان للون الأبيض الغلبة التعبيرية في شعر أبي تمّام، وهو لون النور المستقيم (غير المكسور)، ويرمز إلى الاحتفال والسرور، ساد استعماله بكثرة في ألبسة الإغريق والإمبرطورية الرومانية، وخاصة في مناسبات الاحتفال، والكهنة عندما كانوا يقدمون الضحايا لآلهة النور، وكذلك فرض في لباس رجال الدين كرمز إلى النور والمجد[١٠].

استخدم أبو تمّام اللون الأبيض بصورة كبيرة خاصة في مجال حديثه عن المرأة والممدوح ومتعلقاتهما، فقد وجد فيه الشاعر سحراً خاصاً؛ إذ فيه يتأتى الانقلاب مما هو عليه إلى ألوان أخرى كثيرة، كما في قوله واصفاً نظمه بأنه ساحر؛ لتحوّله من وجه إلى وجه في المديح والنسيب، وغيرهما من أغراض الشعر. قال:

سَاحِرِ نَظْمٍ سِحْرَ البَيَاض مِنَ الـ ألوانِ سائِبهِ خَبِّهِ خَدِعِـهْ[١١]

وكثيراً ما كان اللون الأبيض عند أبي تمّام صفة للمرأة يستغني به عن اسمها أو

مبتسمة لكن سرعان ما البكاء بابتسامتها تلك جرّاء استعداده للرحيل، وهذه صورة حركية لونية في آن واحد.

وشبّه أبو تمّام المرأة ببيضة الخدر كما في قوله الذي يمدح به محمد بن يوسف الذي دخل حروباً كثيرة انتصر فيها جميعها، وكان قادراً على سبي النساء من الطبقات العالية، لكنّ تقواه منعته من ذلك:

وَلَوْلا تُقَاهُ عَادَ قَيْضاً مُفَلَّقـاً　　بِأُدْحِيِّهِ بَيْضُ الخُدُورِ التَّرَائِـكُ(١٦)

إنّ تشبيه الشاعر للمرأة ببيض الخدور جعله يستغني عن معانٍ كثيرة؛ لأنّ في هذا إشارة إلى المرأة المنعّمة المصونة التي تكون من أسرة كريمة تكفيها حاجتها فلا تضطر إلى الخروج للعمل؛ لذا فهي ناعمة ملساء، ولونها أبيض مشوب بصفرة لكنها ليست نتيجة لمرض أصابها، ولكن نتيجة لبقائها في الخدر، ويمكن أن يكون هذا اللون نتيجة لتضمخها بالعطر الذي قد يسيل على وجهها، فيكسبه اللون الأصفر، وهو يشير إلى ترفها وغناها؛ لأنّ ممدوحه كان قادراً على الانتصار على أعدائه من الملوك والأمراء وعلية القوم، وسبي نسائهم لشجاعته وقدرته الحربية من جهة، ولكنه من جهة أخرى كان تقيًّا تمنعه تقواه وعفته من التعرّض للنساء، وهذا غاية في المدح أن يجمع القائد بين القوة والشجاعة في المعركة، والحلم والتسامح والعفّة، والزهد في الأسلاب والغنائم خاصة السبايا كدليل على أنّ جهاده كان خالصاً لوجه الله. وقد ذهب بعض الدارسين إلى أبعد من ذلك، فرأى في تشبيه المرأة بالبيضة أبعاداً مخزونة في الوجدان الإنساني، فعنصر اللون الماثل في تشبيه المرأة بالبيضة لا يتوقف عند حدود خارجية فقط، وإنما يمكن أن يتعمّق حتى يكشف عن أبعاد ذات دلالات أسطورية أو رمزية، فالبيضة رمز صريح من رموز الخصب كالرحم، ولكنها أيضاً رمز من رموز الموت والانبعاث، فقد نقش البيض على أحجار التوابيت والقبور في حضارات مختلفة كالفينيقية والإغريقية، وما زال البيض رمزاً من رموز عيد الفصح عند المسيحيين، وعيد الربيع عند المصريين إلى اليوم (١٧).

قـــالَتْ وقَدْ أعْلَقْتُ كَفِّيَ كَفَّهـــَـا حِلاً ومَا كُلُّ الحَلالِ بَطـــيِّبِ
فَنَعِمْتُ مِنْ شَمْسٍ إذَا حُجِبَتْ بَدَتْ مِنْ نُورِهَا فكأنَّها لم تُحْجَـبِ (١٤)

لقد أضاف الشاعر هنا إلى اللون الأبيض بوصفه لون الجمال المحبب لديه _ النعومة والشباب والترف، فهولاء النسوة كريمات لا يعملن، ودليل ذلك أنّهنّ درم الكعوب، وهنّ في لونهن وإشراقهنّ كالشمس، نورها الساطع يبدو من بين الحجب . إنّ جمال هؤلاء النسوة اكتمل من خلال الصفات المصاحبة للون الأبيض جميعها، وليس من خلاله هو حسب، فجميع هذه الصفات تنسجم مع اللون الأبيض مما منحه ألقًا كبيرًا، وأخرجه في صورة مشرقة بهيّة. ولا تناقض في تشبيه المرأة بدعج الظباء؛ لأنّه عنى به دعج العينين، أي شدّة سواد العينين، حيث أوقع الصفة على الموصوف، وهذا شائع في أساليب العربية، ولعل هذا يزيد من جمال الصورة حيث العيون السود تُبرز جمال اللون الأبيض، إضافة إلى كونها صفة جمالية قائمة بذاتها.

إنّ أبا تمّام يحوّل الألوان إلى مشاعر دافئة يظهر من خلالها إعجابه وافتتانه بصاحبته؛ لذا فإنّ صبوة اللون عنده تعدّ ملمحاً بارزاً عند حديثه عن النساء والحرب بشكل خاص. قال :

بُدِّلتْ عَبْرَةً مِنَ الإيمـاض يَوْمَ شَدُّوا الرِّحَالَ بالأَغْـراضِ

....

نَظَرَتْ فالْتَفَتُّ مِنْها إلى أحْـ ـلى سَوَادٍ رَأيتُــه في بَــــيَاضِ(١٥)

لم يكتفِ الشاعر بوصف جمال اللون الأبيض المغروس في السواد مجرّداً، وإنما أبرز جماله في عينيها من خلال نظرتها، وفي هذا إضفاء للحياة على الصورة، إذ لم يجعلها مجرد صورة لونية جامدة، بل بثّ فيها قدراً كبيراً من الحياة ساهم من خلال إعطائها ميزة الحركة في كلمتي: (الإيماض ، التفتت) فبرز جمال الحور من خلال التفاتها، كما ترجم ما يصدر عن عينيها من لغة نتيجة لحركاتها من خلال تشبيه إيماء عينيها إيماء خفيّاً بإيماض البرق، وذلك كناية عن أنها كانت مسرورة

وَلَوْ تَبَسَّمُ عُجْنا الطَّرْفَ فِي بَرَدٍ   وفي أقاحٍ سَقَتْها الخَمْرُ والضَّرَبُ(٢٠)

كما شبّه أسنانها بالإغريض واللؤلؤ والإقحوان بياضاً ولمعاناً في قوله:

وثنايَاكِ إنَّها إغريضُ   ولآلٍ تُومٌ وبَرْقٌ وَمِيضُ

وأقَاحٍ مُنَوَّرٌ فِي بِطَاحٍ   هَزَّهُ فِي الصَّبَاحِ رَوْضٌ أريضُ(٢١)

فالإغريض هو الطلع الأبيض، وقد يطلق على البَرَد أيضاً، ولعله أفضل هنا؛ لأنه يعطي ثغرها صفة البرودة المستحبّة في وصف الثغر، وهذا يكمل الصورة، أما الرائحة الطيبة، فقد اكتسبها من الإقحوان، واللؤلؤ يمتاز أيضاً ببياضه ولمعانه، والبرق يمتاز كذلك بإشراقه، ولعلّه ذكره هنا كناية عن ظهور هذه الأسنان عند ابتسامتها وميضاً سريعاً كالبرق وهذا أفضل، أما الأقحوان، فهو يمتاز بلونه الأبيض كما أنه يمتاز باتساقه ورائحته الطيبة، ولم يكتفِ بذكر الإقحوان، وإنما ميّزه بأنه نبت بطاح في روض أريض، وقد حركّه نسيم الصباح مما زاد من أرجه.

لقد رسم الشاعر لوحة فنية لثغر صاحبته مفعمة بالرائحة الطيبة، يغمرها اللون الأبيض المشرق بصفائه ولمعانه، ممزوجة ببرودة مستحبّة، فهي صورة لونية حركية شميّة بصرية في آن، وقد جاء اللون لخدمة أجزاء هذه الصورة مشكّلاً جوهرها المهم.

وقابل بين المرأة البيضاء والسيف الأبيض في مدحه لمحمد بن يوسف قائلاً:

ومَنْ كان بالبيض الكواعِبِ مُغرَماً   فمَا زلْتَ بالبيض القَواضِبِ مُغْرَما

ومنْ تَيَّمت سُمْرُ الحِسَانِ وأُدْمُها   فمَا زلْتَ بالسُّمْرِ العَوالي مُتَيَّما(٢٢)

إنه هنا يقارن بين نوعين من القادة، واحد يهتم بالنساء، وقد كنّى عنهن بالبيض إشارة إلى اهتمام هذا القائد بحياة اللهو والدعة، وآخر مغرم بالسيوف القاطعة الحادة، وكنّى عنها بالبيض أيضاً إشارة إلى اهتمامه بالحروب، والدفاع عن ثغور المسلمين، وشتان ما بين القائدين. لقد استطاع الشاعر أن يقابل بين صورتين متناقضتين مستفيداً من المجانسة الكاملة بين البيض الأولى والبيض الثانية؛ ليخدم

وقد يكنّي الشاعرعن بياض صاحبته بتشبيهه إياها بالدرّة، أو بالظبية البيضاء مكثّفاً ألوانه بصورة واضحة. قال:

يا هَذِه أقْصِري ما هَذِه بَشَــــــرُ ولا الخَرائدُ مِنْ أتْرَابِها الأُخَــرُ
خَرَجْنَ فِي خُضْرَة كالرَّوْضِ ليسَ لهَا إلاَّ الحُلِيُّ على أعنَاقِها زَهَـــرُ
بِدُرَّة حَفَّها مِنْ حَوْلِها الــــــدُّرَرُ أرْضَى غَرامِيَ فيها دَمْعِيَ الدِّرَرُ
رِيَمٌ أبَتْ أنْ يَرِيمَ الْحُزْنُ لي جَــلَداً والعَيْنُ عَيْنٌ بماء الشَّوْقِ تَبْتَدِرُ(١٨)

فهو بتشبيه صاحبته بالدرة مرّة والظبية البيضاء (ريم) مرّة أخرى أبان لنا عن كل الصفات الجمالية للون الأبيض من البياض والإشراق والنعومة والترف إضافة إلى الشفافية والصفاء التي تتصف بهما الدرّة دون أن يأتي على ذكره، هذا إضافة إلى أنّ الصورة برمتها تشي بالجمال من جميع أطرافها، وقد زادت الألوان من جمالها وبهائها، فقد خرجت هذه الفتاة بين جمع من نسائها في موكب يعجّ بالجمال الملون والترف الظاهر، فهن يرتدين الملابس ذات اللون الأخضر، ولعله قصد الدمقس، وهو الحرير الأخضر، يصاحب هذا لون الحلي ولمعانه، فكأنما هي درّة تحيط بها الدرر، ولا يخفى اللون الأبيض اللامع والصفاء والإشراق المصاحب له في الدرّة، وكثيراً ما كان الشاعر يعمد إلى تكثيف اللون في صوره الخاصة بالمرأة، وذلك بإحاطته بعناصر اللمعان والإشراق والصفاء مما يوفر للصورة كماً وافرًا من الجمال الذي يحقق الانجذاب والانبهار لشخص المحبوبة، ومن ثَمَّ يكون غرامه لها مبرراً ومنطقياً. وقد ارتبط تشبيه المرأة بالدرّة في القديم، وفي العصر الجاهلي تحديداً بإيحاءات أسطورية لها أصولها في المعتقدات الجاهلية التي كانت في بعضها تقدّس الشمس(١٩).

استخدم اللون الأبيض أيضاً في وصف جمال الأسنان عند المرأة؛ إذ شبهها الشاعر بالبرد؛ لبياضها ونصاعتها ولمعانها، وكذلك كناية عن برودة الثغر، أو هي كالإقحوان في بياضه ونسقه ورائحته الطيّبة. قال:

الجزء البارز من الإنسان، والأكثر تأثراً بالحياة الكريمة أو الذليلة. قال:

ما زِلْتُ أَرْقُبُ تحتَ أفْيَاء المُنَى ... يوماً بِوَجْهٍ مِثْلَ وجْهِكَ أبْيضَا (٢٦)

لقد جعل أبو تمّام للمنى ظلالاً كناية عن وجود أمنيات كثيرة يرغب في تحقيقها، وهو يتفيأ تحتها متأملاً بوجه الخليفة الذي ينعته بالبياض رمزاً للبشر والتفاؤل والأمل عساه يحقق له ما يتمنى، فهو هنا في استخدامه للون الأبيض لم يكرر ما جاء به سابقاً، بل جاء بمعانٍ جديدة له تتناسب مع مراده في هذا البيت.

لقد ارتبط ذكر الممدوح باللون الأبيض عند الشعراء العرب منذ القديم، ولعل هذا يفسر قول (جورج مونان): إنّ قاموس الألوان في كثير من الثقافات يبلور ويقدم شيئاً أكثر من تجربة الحاضر، بل إنّ تجربة الماضي يختلف تصنيفها للألوان باختلاف التفسيرات الفيزيقية والميتافيزيقية والدينية هنا(٢٧).

وقد وصفت العرب الكريم بالبياض؛ لأنه من ألوان الأحرار، في حين أنّ السواد من ألوان العبيد. قال:

مِنْ كُلِّ أبيضَ يَجلُو منهُ سَائِلُهُ ... خَدّاً أسِيلاً بهِ خَدٌّ مِـنَ الأسَلِ (٢٨)

كان هذا الممدوح من شدّة كرمه إذا ما سأله سائل عن حاجة تقبّلها بالبشر، وبوجه طلق متهلل، وكأنه يجلوه بذلك كما تُجلى العروس. ولا يمكن للمرء أن يدرك أهمية اللون الأبيض إلا إذا أدرك أنه يعكس بعداً آخر غير المظهر الخارجي، ولعله يشير هنا إلى الأمل الذي يداعب خيال الشاعر الحالم بالفوز والعطاء؛ إذ إنه استغنى هنا باللون عن الاسم، أو بالصفة عن الموصوف (٢٩).

وقد توصف أعمال الممدوح بأنها بيضاء؛ لحسنها ونقائها. قال مشبهاً إياها بالورد الأحمر والأبيض:

أو ما رأيتَ الوردَ أتحفنا بـه ... إتحاف من خطرَ الصديقُ ببالـه
وَرْداً كتَوْرِيدِ الخُدُودِ تَلَوَّنَتْ ... خَجَلاً وأبيضَ في بَياضِ فَعَالِـــه(٣٠)

ولعظمة هذه الأعمال، وحسنها، فإنها تزيح الظلام وتدفعه عن المكان. قال:

المعنى الذي أراده ويخرجه في أوضح صورة وأبهاها. وكذلك فعل في البيت الثاني في حديثه عن سمر الحسان، والسمر القواضب، فقد استطاع الشاعر أن يجمع بين اللونين المتضادين في البيتين؛ ليؤكد مراده، ويعبّر عن المعنى الذي أراد.

ولم تكن المرأة النموذج الإنساني الوحيد الذي استخدمه الشاعر في وصفه اللون الأبيض، فقد استخدمه بصورة بارزة أيضاً مع الممدوح، إذ وصفه الشاعر بالبياض في مواضع كثيرة تعبيراً عن معانٍ كثيرة مختلفة، منها الشجاعة كما في قوله:

إذَا حُدُثُ القَبائل ساجَلُوهــمْ فإنَّهُمُ بَنُو الدَّهْرِ التِّـــــلادِ
تُفرِّجُ عنهمُ الغَمَرات بيـــضٌ جِلادٌ تحْتَ قَسْطَلَة الجِــلادِ (٢٣)

إنّ اللون الأبيض يشير هنا إلى الرجال الشجعان والأشداء الذين هم كالسيوف القواطع يدافعون عن حقوق الناس ويمنعونهم من كل مكروه، بل يفرّجون عنهم كلّ الكُرَب التي تصيبهم، ومن ثَمَّ أسهم اللون في الكشف عن صورة الممدوح وصفاته العظيمة. فهو منزّه عن كلّ ماهو دنس، بل هو ذو صفات مثالية، ولعل ارتباط اللون الأبيض بالممدوح له إرث بالموروث القديم، فقد ارتدى المسلمون ثياباً بيضاء دلالة على الطهارة والصفاء والإيمان، وخاصة الحُجّاج، واتخذ الأمويون اللون الأبيض شعاراً لدولتهم دلالة على النيّة السليمة، والأمانة والصدق في متابعة رسالة الإسلام، والعمل على نشره (٢٤).

وقد ركز الشاعر على بياض الوجه عند الممدوح، فقال:

أمْتَعْتَ سَيْفَكَ مِنْ يَدَيْكَ بضربــة لا تُمْتِعُ الأرْوَاحَ بالأجْـــسَادِ
من أبيضٍ لبياض وجهك ضامنٌ حين الوجوهُ مشوبةٌ بســوادِ (٢٥)

إنّ المجانسة بين كلمة أبيض وبياض لم تأتِ عبثاً، فالسيف الأبيض القاطع يضمن لصاحبه الحياة الحرّة الكريمة، وذلك نتيجة لاستخدامه في سبيل المعالي، ورفع الظلم، وقد كنّى الشاعر عن الحياة الحرّة الكريمة ببياض الوجه، مقابل الوجوه الأخرى التي يخالطها السواد كناية عن الذلّ والمهانة، وما اختيار الوجه هنا إلا لكونه

وشبّه ممدوحه بالسيف الأبيض الحاد القاطع إشارة إلى حزمه وقوته ومضائه في الأمور. قال:

هززتَ أميرَ المؤمنين محمداً فكان ردينيّاً وأبيضَ مُنْصُلا (٣٤)

وقال في مديحه لإسحق بن إبراهيم متحدّثاً عن بطولاته، ومستخدماً اللون الأبيض بمعناه الحقيقي:

ولّتْ شَيَاطِينُهُمْ عَنْ حَدّ مَلْحَمَـــة كانَتْ نُجُومُ القَنَا فيها لَهُمْ رُجُما
تَركْتَهُمْ جَزَرَاً في يَوْمِ مَعْرَكـــة أقمَرْتَ فيها وكانَت فيهم ظُلَمَـا
قد بَيَّضَتْ رَخَمُ الهَيْجا جَمَاجِمَهمْ حتَّى لَقَدْ تَرَكَتْها تُشْبِهُ الرَّخَمَـا (٣٥)

لقد استخدم الشاعر اللون الأبيض هنا استخداماً مختلفاً تماماً مع أنه ما زال في ساحة المعركة، حيث جاء بمعناه الوضعي للدلالة على حقيقة اللون الأبيض وصفته. فهذا القائد وجنوده الشجعان قد قتلوا أعداداً كبيرة من الأعداء، وتركوهم بالعراء للرخم، فكشفت لحوم الجماجم عنها، فابيضّت مواضعها، بعد أن كانت سوداء بفعل لون الشعر الذي يغطيها، وهو هنا يجمع بين أمرين متضادين يألف القارئ لشعر الحرب رؤيتهما، اللون الأبيض رمز الأمل والخير يتحوّل إلى رمز مضاد بالنسبة للعدو، فصورة الجماجم البيضاء صورة كريهة تعافها النفس البشرية إلا في الحرب مع الأعداء، إذ تتحول إلى صورة جميلة محببة؛ لأنها تعني النصر والتفاؤل بغد أفضل للأمّة بعد أن عانت الكثير من جراء ظلم الأعداء، وقتلهم من قتلوا، وأسرهم من أسروا، ولعلّ في مثل هذه الصورة مقدرة فنيّة كبيرة عند أبي تمّام؛ أن يأتي بالصور المتناقضة ظاهرياً إلا أنها في الحقيقة ليست بمتناقضة، بل منسجمة إلى أبعد حدود الانسجام، وكذلك هي الليلة المظلمة نتيجة لظلم الأعداء وقهرهم، ونتيجة لشدّة المعركة وهولها يمكن أن تتحول إلى النقيض تماماً؛ أي إلى ليلة صافية مقمرة بهمّة هذا القائد العظيم، وجنوده الشجعان الذين حققوا النصرلأمتهم، وتكتمل هذه الصوراللونية بتشبيه هؤلاء الأعداء في تعرّضهم للإسلام بالشياطين

جَلَوْتُ الدُّجَى عَنْ أذْرَبِيجَانَ بَعْدَما تَرَدَّتْ بِلَوْنٍ كالْغَمَـــامَةِ أرْبَــدِ
وكانَتْ ولَيْسَ الصُّبْحُ فيها بأبْيَضٍ فأمْسَتْ وَلَيْسَ اللّيْلُ فيها بأسْوَدِ(٣١)

إنّ أفعال الممدوح قلبت موازين الأشياء، وغيّرت من طبيعتها، فها هو ذا محمد بن يوسف الطائي يزيح الدجى عن أذربيجان بعدما كانت جاثمة تحت السواد، أو ما يشبه السواد من ظلم وقتامة، إذ كان الصباح فيها ذا لون حالك، ولكنّ هذا الممدوح غيّر هذه الحال، فأصبح مساؤها وكذا صباحها أبيضي اللون.

التقابل بين اللون الأبيض واللون الأسود تحوّل إلى نوع من التوافق الذي يحقق مراد الشاعر، ومراد الأمة في تحقيق النصر، وجلاء الظلمة؛ ليحلّ محلّها صبح مشرق مفعم بالأمل، وبحياة أكثر عدلاً وأكثر عزّة، ولا يخفى حسن الإيقاع في ذكر اللونين: (الأبيض والأسود) .

وقوله مادحاً خالد بن يزيد الشيباني:

بجُودِكَ تَبْيَضُّ الخُطُوبُ إذَا دَجَتْ وتَرْجِعُ فِي ألوَانِهَا الحِجَجُ الشُّهْبُ(٣٢)

فكرم الشيباني يمكن هو الآخر أن يغيّر من واقع الأشياء وطبيعتها، فهو قد يفعل فعل السيف في ساحات المعارك، فإذا اشتدت الكُرَبُ على إنسان ما، أو جماعة ما، وساءت، وأصبحت سوداء قاتمة نتيجة لذلك، فإنّها تعود سهلة ميسّرة بيضاء اللون نتيجة لنقائها من كل صعوبة وتعقيد، وذلك بفعل ممدوحه، وعلى الرغم من التشابه بين القولين نجد أنّ الأول كان في مجال الحروب، والآخر كان في مجال الكرم والجود، وانظر إلى تلاعبه بالألوان إذ أحلّ كل لون مكان ضده؛ الأبيض مكان الأسود، والأسود مكان الأبيض .

إنّ الشاعر لا يوظّف اللون توظيفاً تجريدياً حسب، بل يجسّده، فهو إلى جانب خاصتي الحركة والموضوعية اللتين تميزان التفكير الدرامي، هناك خاصية أساسية لهذا التفكير هي خاصية التجسيد، ومن ثمّ كان التفكير الشعري تفكيراً بالأشياء، ومن خلال الأشياء؛ أي تفكيراً مجسّماً، لا تفكيراً تجريدياً (٣٣).

وقد رمز أبو تمّام إلى العطايا والنعمى بالأيادي البيضاء؛ لأنها تقدّم بواسطتها وتصدر عنها، ومن ثَمَّ فإنها قد تساهم في زيادة أوضاح من تُقدّم له. قال مادحاً نفسه:

لقد زدتَ أوضاحي امتداداً ولم أكن   بهيماً ولا أرضى من الأرض مَجْهلا
ولكنْ أيادٍ صَادَفَتْني جِسَامُهــــا   أغَرَّ فأوفَتْ بي أغَرَّ مُحَجَّــلا (٣٩)

إنّ الشاعر يقدّر قيمة المعروف، ويشكر عليه، ويحفظه لصاحبه، في حين أنّ الآخرين قد لا يفعلون ذلك، فتتغيرعندها لون هذه الأيادي، وتصبح باهتة رمادية بعدما كانت بيضاء ناصعة. لقد ساهمت هذه العطايا في جعل أوضاح الشاعر أكثر بياضاً لتكريم الممدوح له مما زاد في شرفه وقدره.

وقد تمتدّ هذه الصفة إلى مدينة الممدوح التي نعتها بالبياض أيضاً؛ لما عكسته من بياض ممدوحه المتمثّل في أخلاقه وأفعاله التي انتشرت في أرجاء المدينة ونواحيها كما في قوله :

لَوْلا ابنُ حَسَّانَ المُرَجَّى لمْ يَكُنْ   بالرِّقّة البَيْضاء لي مُتَـلَوَّمُ (٤٠)

كما استخدم الشاعر اللون الأبيض في وصف مدينة سر من رأى موضحاً جمالها الأبيض النقي مشبّهاً إياها بالشمس في إشراقها وحسنها:

لزّت بها ضرّة زهراء واضحة   كالشمس أحسن منها عند رائيها (٤١)

إنّ أبا تمّام يشير هنا إلى الصراع الحاد الذي يكون بين الضرائر خاصة عندما ترى إحداهنّ ضرّة أجمل منها وأصغر سنّاً، وكذا كان حال مدينة بغداد مع مدينة سر من رأى التي هي كالشمس بجمالها ووضوحها.

كما تمتدّ صفة البياض إلى دولة الممدوح القوية المنعة النقية من كل عيب أو ضعف كما في قوله يمدح الواثق بالله :

في دَوْلَةٍ بَيْضَاءَ هَارُونِيَّــــةٍ   مُتَكنِّفاها النَّصْرُ والتَّمْكِيـنُ (٤٢)

لقد كانت هذه الدولة التي يعتليها هارون بيضاء اللون نتيجة للانتصارات التي

التي تسترق السمع، وتشبيه الممدوح بالكواكب التي ترجم هذه الشياطين، ولا يخفى الأثر الكبير للقرآن الكريم في رسم هذه الصورة عند أبي تمّام، فإذا كانت الشياطين رمزاً للظلام، فإنّ الكواكب رمز للنور، إنّ هذه الصور اللونية الثلاث قامت على المقابلة بين النور والظلام.

وقد يمتدّ اللون الأبيض إلى عطايا الممدوح خاصة إذا جاءت بعد قلق وتوتر من عدم الاستجابة والتحقق. قال:

وأحسَنُ مِن نَوْرٍ تُفَتِّحُهُ الصَّبا بَياضُ العَطايا في سَوادِ المطالِبِ (٣٦)

لقد رمز إلى القلق والتوتر اللذين يكونان عند المتأمل بالعطاء بسواد المطالب؛ إشارة إلى الغمّة التي يكون فيها صاحبها، وهذا يبرر جمع الشاعر للنقيضين (البياض والسواد) معًا في البيت، فالعطايا في هذه الحالة تكون أحسن، وأفضل وضعًا من نَور فتّحته رياح الصبا اللطيفة المشبعة بالندى، والمليئة بالأمل والبشر والفرح.

إذا كانت المادة صفة ثابتة في الشيء، فهي عند الشاعر ذات دلالة خاصة تتعدى إشاراتها المعجمية إلى كونها موضوعاً له وظيفة إنسانية(٣٧)، من هنا يأتي استخدامه لها استخداماً مختلفاً، وهذا يفسر استخدام أبي تمّام للألوان بشكل عام، وللون الأبيض بشكل خاص بطرق كثيرة ومتنوعة ومختلفة في كل موضع من مواضعه .

وكما هي عطايا الممدوح بيضاء لتعددها وتميّزها، ولأهميتها في حياة الشاعر، فإنّ نعماه كذلك بيضاء لدنة تقرّح قلب كل حاسد من كثرتها وعظمتها. قال:

فأُبْتُ بنُعْمَى منْهُ بيْضَاءَ لَدْنَةٍ كثِيرةِ قَرْحٍ في قُلوبِ الْحَواسِدِ (٣٨)

لا يمكن للون الأبيض اللدن أن يقرّح القلوب، فمثله لا يكون كذلك في الواقع المعروف، بل العكس من ذلك تماماً، ولكن الشاعر لم يقصد اللون بحدّ ذاته، بل فعله ونتيجته، أي نتيجة لامتلاكه لهذه النعم النديّة من قبل الممدوح، ستتقرّح قلوب حسّاده، وأعدائه حسداً وقهراً.

إنّ التغيّر من طبائع البشر والأشياء، فحينما أصاب المرض ابن أبي دؤاد أفقده نضرته وعزيمته لكنه سرعان ما شفي، وعاد أفضل مما كان، تماماً كالنجم ينطفىء حيناً لكنه يعود فيشتعل، ولعلّ استخدام الشاعر لكلمة (يشتعل) إشارة إلى الصورة الجديدة ذات الإشراق الكبير التي أصبح عليها ممدوحه من الألق والنشاط وقوّة العزيمة، فهو الآن في صورة أفضل مما كان عليه في الماضي بعدما شفي من حالة المرض التي عانى منها.

إنّ تعامل الشاعر مع الألوان بكل طاقاتها التعبيرية قد ساعد على تأكيد الشعرية في شعره من ناحية، كما ساعد على توسيع دائرة الفضاء النصي من ناحية أخرى(٤٧).

وقال في مديحه للمأمون:

ما زَالَ حُكْمُ اللهِ يُشْرِقُ وَجْهُـه   في الأرض مُذْ نِيطَتْ بكَ الأحكامُ(٤٨)

لقد جعل الله الخلافة هبة من الله وهبها للمأمون، ومن ثَمَّ فإنّ حكمه في الأرض هو من تيسير الله وهديه، وكأنّ الممدوح لايحكم عن هوىً؛ ولهذا كان وجهه دائم الإشراق؛ لأنّه مطمئن إلى رضا الله ودعمه له في كل أمر يجدّ، كما هومطمئن إلى نصره ومؤازرته في كل شأن.

وقال في محمد بن يوسف:

أنْسى ابتسامَك والألوَانُ كاسِفَـةٌ   تَبَسّمَ الصُّبْحِ في دَاجٍ مِنَ الظُّلَم(٤٩)

يتذكّر الشاعر هنا مواقف ممدوحه الإيجابية السابقة، فهو لا ينسى حسن استقباله له بابتسامة مشرقة تنمّ عن رضاه، وتلبية كل حاجاته مهما بلغت في حين كانت الدنيا مظلمة، والألوان باهتة من حوله، لا يوجد فيها من يقدّم له عوناً على أمر، فهو ما زال يتذكر ابتسامته التي كانت أشبه ما تكون ببزوغ الفجر من ليل شديد الظلمة. والشاعر هنا يعمد مرة أخرى إلى مزج ألوانه في البيت الواحد، فهي من حوله كاسفة قاتمة، ثمّ تأتي ابتسامة ممدوحه المشرقة كإشراق الصبح في ليل شديد

حققها، والسؤدد الذي كان له عليها، فهي دولة بيضاء نقية من العيوب، وذات سيادة كبيرة، وقوية بكل موازين القوى المتعارف عليها؛ لذا نعتها بالبياض لصفاء صفحتها، وصفاء صفحة الخليفة الذي يعتليها.

نلاحظ أنّ الشاعر قد أكثر من ذكر اللون الأبيض في مديحه؛ لارتباط دوال هذا اللون بمدلولاته في كثير من الأحيان لكنه لم يكن ذكراً باهتاً، أو بلا فائدة، بل جاء به في صور كثيرة ومتنوعة بحيث خدم وجوده المعنى الذي أراده في كل مرة، من هنا يمكن تحديد الدلالة بدقة باعتبارها مسكونة بقانون الوحدة الإنثروبولوجية نتيجة تسلط المعرفة السلفية للألوان في وجدان الشاعر(٤٣).

وكثيراً ما جمع الشاعر في مديحه خاصة بين اللون الأبيض، وصفة الوضوح والإضاءة والإشراق، في أسلوب بديع من تكثيف اللون، وكأنّ صفة الإشراق تساوي اللون الأبيض أو تشترك معه في معانٍ كثيرة. قال في مديحه لخالد بن يزيد الشيباني يصف نسب قومه بأنه واضح كالفجر لا لبس فيه، ولا اختلاف عليه كالأرض المستوية استواء تاماً :

لَهُمْ نَسَبٌ كالفَجْرِ مَا فِيهِ مَسْلَكٌ   خَفِيٌّ ولا وَادٍ عَنُودٌ ولاَ شِعْبُ (٤٤)

وقال فيه أيضاً يصف مقدرته في الخلاص من الخطوب:

فخرجتَ منهُ كالشهاب ولم تَزَل   مذ كنتَ خرّاجاً من الغمّاءِ(٤٥)

أي خرجت من الخطب الذي أغضب الخليفة كما يخرج الشهاب مضيئاً صافياً نقياً من كل عيب، فأنت هكذا دائماً تستطيع النفاذ من كل شدّة مظلمة، ولعلّ الجمع بين المتضادين هنا الضوء والظلام جاء بفائدة كبيرة في إبراز اللون، والاستفادة منه في إبراز المعنى الذي أراده الشاعر حيث كلمة الفجر توحي بالوضوح والإشراق، وهي نقيض الظلام الذي يوحي بالقتامة وعدم الوضوح.

وقال في مرض أحمد بن أبي دؤاد :

وحَالَ لَوْنٌ فردّ اللهُ نَضْرَتَهُ   والنَّجمُ يَخْمُدُ شيئاً ثُمَّ يَشْتَعِلُ(٤٦)

غرابة في ذلك، فقد قال الشاعر في غرض المديح كثيراً من قصائده، وهو غرض يناسبه الحديث عن الشجاعة والبطولات الحربية التي كان السيف أداتها الأولى.

قال في مديح المعتصم ذاكراً فتح الخرميّة:

مَحْوٌ مِنَ البيض الرِّقاق أصَابَه فعَفَاهُ لا مَحْوٌ مِنَ الأحَوالِ
كَمْ صَارِمٍ عَضْبٍ أنافَ على فَتىً مِنهُم لأعْباء الوغَى حَمَّالِ
سَبَقَ المَشيبَ إليْه حتَّى ابتزَّهُ وطَنُ النُّهَى مِنْ مَفرقٍ وقَذَال(٥٣)

لقد محت السيوف البيض المكان الذي تحصّن فيه بابك وقومه، فجعلته عافياً مقفراً من سكانه، فكان هذا نتيجة لعمل السيوف التي يحملها أبطال المسلمين لا نتيجة للظروف الطبيعية التي غالباً ما تكون هي المسئولة عن خراب المكان وإقفاره من السكان، كل ذلك إشارة إلى كثرة أعداد القتلى، فسبق الزمان في الوصول إلى رؤوسهم حيث قهرهم بالموت، وسلبهم حياتهم قبل أن يقهرهم بالشيب إشارة منه إلى الشيخوخة، ومن ثمّ الموت؛ أي إنهم ماتوا قبل أوانهم.

وقال في مديحه له أيضاً مهدداً ومتوعّداً المارقين :

إذا مارِقٌ بالغَدْرِ حَاوَلَ غَدْرَةً فذَاكَ حَرِيٌّ أنْ تَئِيمَ حَلائِلُهْ
فإنْ باشَرَ الإصحَارَ فالبِيضُ والقَنَا قِرَاهُ وأحوَاضُ المَنَايَا مَنَاهِلُهْ(٥٤)

لقد تحوّل السيف والرمح إلى قرىً يقدّم إلى كل المارقين والخونة، كما أنّ المنايا أصبح لها أحواض ينهل منها هؤلاء، وقد كنّا نسمع من الشعراء العرب من قبل أنّ الخونة والأعداء يتحوّلون إلى قرىً للسيوف والرماح، لكنّ الشاعر هنا جعل السيوف والرماح هي القرى، والمارق يقبل على تناولها بإرادته مثلما اختار موقف الخيانة بإرادته، كل ذلك زيادة في المبالغة في التهديد والتشديد على كل من تسوّل له نفسه بالخروج على الخليفة، أما الحوض الذي كان رمزاً إلى الحياة واستمرارية الوجود، فقد أصبح رمزاً للموت ينهل منه كل خائن .

إنّ اللون يُعلي من عملية الرؤية ويمنحها حدّة وحيوية وعمقاً (٥٥)، فبدلاً من أن

الإظلام، فجاء اللون الأبيض المشرق؛ ليجسّد الأمل بكل صوره ومعانيه في وقت قاتم.

إنّ دوال اللون في الخطاب الشعري تتآلف مع هذا الخطاب تآلفاً غير متوقع، وتتحرر نتيجة التراخي في أواصر التركيب، وتنخرط في علاقات جديدة تستجيب لمتطلبات الشعرية، ذلك؛ لأنّ لهذه الدوال رموزاً ومعاني، ووظيفة الشاعرمعرفة استخدام هذه الرموز، وتلك المعاني؛ ليعيد تشكيل اللغة، ويخلق لها ذاكرة جديدة(٥٠).

قال في ذكر الفوارس الذين ساعدوا محمد بن يوسف على تحقيق النصر:

وسَاعدَه تحتَ البيَاتِ فَوارسٌ   تَخالُهمُ في فحْمةِ اللَّيـل أنْجُما (٥١)

إنهم كالنجوم التي تكون أكثر بروزاً ووضوحاً في الليل الحالك السواد بما هم عليه من قوة ونشاط ممتشقين سيوفهم، هذا إذا أُخذ المعنى على الظاهر، ويمكن أن نذهب أكثر بعداً فنقول: إنّ الشاعر قد عنى بفحمة الليل حالة الظلم الشديد السائدة آنذاك، وهؤلاء الفرسان قد ساعدوا قائدهم على الخلاص من هذه الحالة، فأبدلوا هذا الوضع وضعاً أفضل؛ إذ بزغ فيه فجر جديد أفضل مما كان عليه في السابق.

استخدم أبو تمّام اللون الأبيض أيضاً في مجال الرثاء كما في قوله يعزي مالك بن طوق عن أخيه القاسم:

وإن تَكُ مَفجُوعاً بأبيضَ لم يَكُنْ   يَشُدُّ على جَدواهُ عِقْدَ التَّمائِـم(٥٢)

لقد تعوّد الشعراء العرب ذكر صفات المرثي الإيجابية سواء في قصيدة الرثاء الخاصة بالمقربين منهم، أو في قصائد التعزية الرسمية، ومنها هذه القصيدة التي نعت فيها الشاعر المرثي بالأبيض كناية عمّا كان يتمتع به من نقاء السريرة، وصفاء النفس، فقد كان يقوم بأعمال عظيمة إلا أنه لم يكن يراها هكذا تواضعًا وعظمة، وهذا زيادة في مديحه وبيان عظم الخسارة به.

من المجالات المهمّة التي استخدم فيها أبو تمّام اللون الأبيض أيضاً السيف، ولا

إنّ أبا تمّام كان يسعى إلى تجسيد صوره، ووصلها بعالم الأشياء من حوله، جاعلا للون دوراً أساسياً. قال في الخرمية:

يَوْمٌ أضَاءَ بهِ الزَّمانُ وفَتَّحَـــــتْ   فيهِ الأَسِنَّةُ زَهْرَةَ الآمـــــالِ (٦٠)

إنّه يوم خير وبشرى ستكون له نتائج عظيمة على مرّ الزمان، فهو سيضيء المستقبل كما أضاء الحاضر، فبوساطة السيف وما قام به المعتصم وجيشه العظيم من تضحيات شعر الناس بالأمل من جديد بحياة أكثر أماناً، وأكثر استقراراً . لقد جعل الشاعر للآمال (زهرة) وقد عملت الأسنّة على تفتيحها؛ إنّ هذا النصر قد فتح باب الأمل واسعاً لحياة فضلى، ومستقبل رائع لا يكتفي الإنسان فيهما بالأحلام، بل يعمل على تحقيقها أيضاً.

ولعلّ من أجمل ما قيل في جمال يوم النصر قول أبي تمام:

غَدا وكأنَّ اليَوْمَ مِنْ حُسْنِ وَجْهِهِ   وقَدْ لاحَ بَيْنَ البِيضِ والبَيْض ضاحِكُ(٦١)

لقد جعل أبو تمام هذا اليوم ضاحكاً نتيجة لزهو ممدوحه بالنصر الذي حققه، ويبدو هذا اليوم أكثر وضوحاً وإشراقاً عند وقوف ممدوحه بين الأبطال حاملي السيوف، وكأنه بهذا يعلن أنّ النصر والفرح إنما يتحققان بما يقدّمه الإنسان من تضحيات في سبيل وطنه وأمته.

ومما قاله في رثاء محمد بن حميد الطائي مصوّراً عظم فقده، وحال السيوف بعده :

وقد كانت البيضُ المآثيرُ في الوغى   بواتر فَهْيَ الآنَ من بعده بتـــرُ(٦٢)

يعني ما خسر الناس بفقده من انقطاع البقية، وقلّة الخير، فقد كان شجاعاً مقداماً ابنًا للسيوف القاطعة بأفعاله وبطولاته، فلما قُضِيَ أصبحت هذه السيوف مبتورة لا ولد لها؛ لأن ليس لها من يحملها.

لقد اختلف الحديث عن صورة السيوف في حالة الرثاء عنها في حالة المديح؛ إذ سيطرت نغمة الحزن على الصورة الشعرية، وكذلك على السيوف نفسها في الرثاء،

يهدد أبو تمّام المارق بالقتل والموت كنّى عنهما بالصورة الذوقية اللونية السابقة، فحمّل العبارة صوراً أكثر قدرة على الانفعال والتأثير.

وقال في نتيجة عمل السيف:

بِيضٌ إذا انتُضِيَتْ مِنْ حُجْبِها رَجَعَتْ   أحَقَّ بالبِيض أتْرَاباً مِنَ الحُـجُبِ(٥٦)

فمن نتائج عمل السيف أنه يحارب الأعداء، وينتصر عليهم، ويسلبهم أعزّ ما يملكون نساءهم وبناتهم، ولكنه لم يشأ أن يقول ذلك مباشرة، بل جعل السيوف التي سُلّت من أغمادها أحق بالفتيات الجميلات من الحجب .

وتحدث عن فعل السيف في مجال آخر قائلاً:

قَدْ ذَلَّ شَيْطَانُ النِّفَاقِ وأخْفَتَـتْ   بِيضُ السُّيوف زَئِيرَ أُسْدِ الغَـابِ(٥٧)

فمن نتائج فعل السيف أيضاً أنه يخرس أصوات الثائرين حتى لو كانوا في قوتهم كالأُسود. يلاحظ أنّ الشاعر وإن تحدث عن نتائج فعل السيف في البيتين إلا أنه لم يكرر صوره مع أنه استخدم اللون الأبيض كناية عن السيف في كل منها، بل كان ينوّع في صوره حسب غرض القصيدة، ومناسبتها.

وقال في حديثه عن كثرة الموت في مديحه لأبي سعيد محمد بن يوسف الطائي:

فِي مَوْقِف وَقَفَ الْمَوْتُ الزُّعَـافُ بِهِ   فالْمَوْت يُوجَدُ والأرْوَاحُ تُفْتَـقَدُ

في حَيْثُ لا مَـرْتَعُ البِيضِ الرِّقاق إذا   أُصْلِتْنَ جَدْبٌ ولا وِرْدُ القَنَا ثَمَـدُ(٥٨)

فالشاعر يصف هول المعركة حيث الموت يحصد رؤوس الأعداء بهذه السيوف، التي لا يمكن لها أن تكون مجدبة وهي بأيدي هؤلاء الأبطال، وكذلك الرماح، فقد شربت من دمائهم الكثير؛ إذ لا يمكنها هي الأخرى أن تعود عطشى.

وجعل للسيف أنفة عظيمة كما هي للإنسان العظيم، فهي لا ترضى بالتقصير حين ترى اشتداد الحرب، واتقاد نيرانها، كل ذلك كناية عن صفة الفرسان الذين يمتشقون هذه السيوف. قال:

بالبيضِ قد أنِفَتْ إنَّ الحُسَـامَ إذا   هَجِيرَةٌ حَرّضَتْهُ ساعةً أنِفَـا(٥٩)

نَالَ رَأْسِي مِنْ ثُغْرَةِ الهمِّ ما لَـمْ   يَسْتَنِلْهُ مِنْ ثُغْرَةِ الميـــــلادِ
زارني شَخْصُهُ بِطَلْعة ضَيْـــمٍ   عَمَّرَتْ مَجْلِسي مِنَ العُــوَّادِ(٦٧)

قد يفاجأ القارئ لموقفه هذا من البياض بعد كل الذكر الإيجابي السابق له، لكن هذا البياض هو بياض الشيب الذي ذكره الشعراء بكره والتبرم منه خاصة أنّ هذا الشيب لم يكن نتيجة لتقدمّه بالعمر كما قد يُعتقد، بل هو نتيجة لما عارك في هذه الدنيا، ورأى فيها من موجعات، ولما فجعته به الهموم، فقد كان من قبل ينكر وجود شعرة بيضاء واحدة في رأسه، أما الآن فقد تغيّر الحال، وصار ينكر وجود الشعرة السوداء كناية عن كثرة الشيب في شعره، وقد صاحب هذا الوضع مرض وضعف مما أكثر من عوّاده.

فاللون الأبيض هنا يحمل دلالة سلبية؛ لأنّ السياق هو الذي يحدد دلالة اللون، وليس صورته الخارجية، وهذا يعكس قدرة الشاعر على استخدام الأصباغ والألوان استخدامًا فنيًا، إذ تتحول هذه الأشياء من مجرد مدركات بالحواس إلى معانٍ ذهنية مترسّخة في وجدان الشاعر (٦٨). انظر إلى قوله:

أَلَمْ تَرَ آرَامَ الظِّباءِ كأنـــَّما   رَأَتْ بيَ سِيدَ الرَّمْلِ والصُّبْـحُ أَدْرَعُ
لَئِنْ جَزِعَ الوَحْشِيُّ مِنْها لرُؤْيَتـي   لإنْسِيُّها مِنْ شَيْبِ رَأْسِيَ أَجْـــزَعُ
غَدَا الهَمُّ مُخْتَطّاً بِفَوديَّ خطَّــةً   طَرِيقُ الرَّدَى مِنْها إلى النَّفْس مَهْيَعُ
هُو الزَّوْرُ يُجْفَى والمُعَاشَرُ يُجتَوَى   وذُو الإلْفِ يُقْلَى والجَدِيدُ يُرَقَّـــعُ
لَهُ مَنْظَرٌ في العَيْنِ أبيضُ نـاصِـعٌ   ولكنَّهُ في القَلْبِ أسْوَدُ أسْفَــــعُ
ونَحْنُ نُزَجِّيهِ على الكُرْهِ والرِّضا   وأَنْفُ الفتَى مِنْ وَجهِه وهْوَ أَجْـدَعُ(٦٩)

يصف الشاعر الآثار السلبية التي تركها الشيب في حياته، ونفسه، فهو يشعر بأنّ الناس ينظرون إليه نظرة سلبية بسبب لون شَعره الجديد حيث هو لون الضعف والانكسار، وقد خصّ المرأة بهذه النظرة، وهو أمر مكرور في الشعر العربي، لعله مرتبط بإحساس الشاعر بأنّ الشيب يبعد النساء عنه؛ لأنهنّ يفضلن الشباب، وقد

فبعدما كانت في مجال المديح منتصبة ولامعة وقوية وضاحكة أصبحت الآن حزينة مبتورة. وشبيه بهذا قوله في مرثيه السابق من قصيدة أخرى:

فتىً كان شرباً للعفاة ومرتعاً فأصبح للهندية البيضِ مرتعًا(٦٣)

لقد انقلبت الأحوال رأسًا على عقب بموت هذا البطل، فبعدما كان يُطعم الآخرين، ويقدّم للمحتاجين كل مساعدة ممكنة، أصبحت السيوف البيض ترتع فيه كناية عن مقتله .

وقد قال في هجاء أحد خصومه وقد انهزم في المعركة :

والخيل سانحة وبارحة والموت يغشى الشرق والغربا
والبيض تلمع في أكفهم رأد الضحى فتخالها شهبا
ثمّ انثنت عيناك قد رأتا أمراً فأودعت الحشا رعبا(٦٤)

يصف الشاعر السيوف اللامعة في أكفّ المحاربين تلمع كالشهب في وقت ارتفاع الضحى؛ لأنّ انعكاس أشعة الشمس على هذه السيوف البيضاء الحادة وهي تتحرك بقوّة في أيدي المحاربين الشجعان، أو تخرّ فوق رؤوسهم جعلها مضيئة لامعة؛ مما جعل الرعب يدبّ في قلب هذا الجبان.

استخدم أبو تمّام اللون الأبيض كذلك في وصف السراب في قوله:

وبِسَاطٍ كأنَّما الآلُ فيهِ وعَلَيهِ سَحْلُ المُلاءِ الرَّحِيضُ(٦٥)

هذه صورة لونية أخرى حيث وصف الشاعر السراب وقد امتدّ على الأرض بالثوب الأبيض المنشور وقد غسل للتو؛ مما يجعله لامعاً إضافة إلى بياضه، فيبدو هذا السراب أبيض اللون مضيئاً. إنّ أبا تمّام كان قادراً على غرس الألوان في سياقاتها التعبيرية التي من خلالها تشكّلت المواقف الرئيسة لكثير من أشعاره (٦٦).

لم يستخدم أبو تمّام اللون الأبيض دائمًا بصفته الإيجابية، بل استخدمه أيضًا بصورته السلبية في حديثه عن الشيب، فرسم له لوحات حزينة ومؤثرة. قال:

طَالَ إنْكارِيَ البَيَاضَ وإنْ عُمِّرْ تُ حِينًا أنْكَرْتُ لوْنَ السَّوادِ

القار، ولعلّه قصد هنا اسوداد جلودهم جرّاء تعرّضها للشمس والرياح، وبهذا يكون الشاعر قد استخدم اللون الأسود في موضعه الحقيقي فنحن على صعيد معين نجد مواد العمل الأدبي الرفيع كلمات، وهي على صعيد آخر تجربة السلوك الإنساني، وعلى صعيد ثالث الأفكار الإنسانية والمواقف(٧٣).

وكنّى أبو تمّام عن لؤم الأخلاق بتحويل اللئيم لون المعروف من لونه الأبيض إلى الأسود كما في قوله يعتذر :

فَقِدْماً كُنْتُ مَعْسُولَ الأماني ومَأْدُومَ القَوافِي بالسَّداد
لقَدْ جَازَيْتُ بالإحْسانِ سُوءًا إذاً وصَبَغْتُ عُرْفَكَ بالسَّوادِ(٧٤)

إنّ في قوله :(صبغتَ) يدل على أنه قام بالفعل عن سبق إصرار وتصميم، ولم تأتِ الأمورعفوية، وكأنه كان يخطط مسبقاً لها، حيث أبانت هذه الأعمال عن سوء أخلاقه، وكانت منه شكراً على الإحسان الذي قدّم له، والخلق النبيل الذي عومل به.

استخدام الشاعر للون الأسود في الهجاء لا يعني الإتيان بصور متطابقة أو حتى متشابهة؛ لأنّ الشاعر كان قادراً على التنويع في صوره وتشبيهاته. قال في توبيخ جماعة:

لأصبَحَتْ كالأثَافِي السُّفْعِ أوجُهُكُم سُوداً مِنَ العَارِ لاسُوداً مِنَ الْحُمَمِ(٧٥)

الأثافي ذات لون أسود نتيجة لإشعال النارعندها، فتتلون بالسواد نتيجة للدخان والنار حتى لازمها السواد بحيث يطلق عليها غالباً اسم (الأثافي السود)، إنّ العار يفعل هو الآخر فعله في الناس، فيحوّل وجوههم إلى مثل هذه الأثافي في سوادها، وبشكل دائم.

واستخدم أبو تمّام اللون الأسود في المجال الإيجابي في وصف عيون المرأة الحوراء الدعجاء. قال:

فلا شَنَبًا يَهْوَى ولا فلجا ولا احورارا يراعيه ولا دَعَجَا(٧٦)

واستخدمه كذلك كناية عن الشباب في قوله:

أبدع في تصويره لموقفهنّ بأن شبههنّ بآرام الظباء، وشبّه فزعهن من شيبه بفزع هذه الآرام من الذئب الأدرع، وقد خصّ منه سيّد الرمل؛ لأنه أشدّ جوعاً، ومن ثَمَّ أشدّ ضراوة؛ إذ لا يجد في الرمل صيداً، ومن هنا يكون أكثر إفزاعاً للظباء. ويحلو للشاعر أن يعود مرة أخرى للمقابلة بين اللون الأبيض والأسود، ولكن في هذه المرة من باب التأثير النفسي السيِّئ، فهذا اللون ليس له من صفة إيجابية سوى البياض لكنه بياض ليس ككل البياض، بل هو بياض مكروه، وتأثيره في القلب شديد السواد، ولكن لا بدّ من قبوله، والرضا به؛ لأنه جزء من صاحبه تماماً كرضا صاحب الأنف المجدوع به رغم بشاعته.

ـ٣ـ

اللون الثاني الذي كان له الغلبة التعبيرية في شعر أبي تمّام هو اللون الأسود، لون الليل والحزن، ولون الإبادة والموت، وقد رمز الأسود إلى الظلام الأبدي، وإلى الخطيئة والشيطان، وكان في العصور القديمة يعني الشر والخطر والفزع [٧٠]. استخدمه الشاعر بكثرة، وبتنوع ملحوظ في موضوع الهجاء خاصة، وهذا أمر طبيعي؛ لأنّ اللون الأسود ليس من الألوان المستخدمة أو المستحبّة في موضوعي الغزل والمدح إلا في مواضع محددة، ولما كان غرض المديح أكثر الأغراض الشعرية التي قال فيها أبو تمّام، فإنّ هذا يفسّر استخدامه الكثير للون الأبيض مقارنة بالألوان الأخرى. قال في هجائه لموسى بن إبراهيم :

وكذاك من قَصَدَ اللئام بعاجل   في المدح سُوِّد وَجْهُهُ في الآجِلِ[٧١]

إنّ الشطر الثاني من البيت نتيجة حتمية للشطر الأول، فمن يطرق باب شخص لئيم طالباً ما هو عاجل كالدراهم والمكانة الدنيوية لا بدّ أن يندم في المستقبل؛ لأنّه سيرى اسوداد وجهه في المستقبل القريب. وقال في ذكر الإفشين وجماعته:

سُودُ الثِّيابِ كأنَّما نَسَجَتْ لَهُمْ   أَيْدِي السَّمُومِ مَدَارِعاً مِنْ قَارِ[٧٢]

فثيابهم سوداء اللون؛ لأنها تخفي العار والخزي في طيّاتها حتى كأنها نسجت من

قسوته وتقلبه، لكنّ ممدوحه بقوة جيش عظيم، فهو قادرعلى مجابهة الليالي الشديدة وحده، كما هو قادر على التعامل مع الإيجابية منها، وهو بعلمه وحكمته يعلم أن لا بدّ لهذه الشدائد أن تعبر حياة الإنسان كم تعبرها سنوات الرخاء.

استخدم الشاعر الليالي أيضاً بمعناها الحقيقي، وقد كانت هي الأخرى سوداء لما لاقاه فيها من متاعب ومخاطر في رحلته إلى ممدوحه. قال:

جازِعَاتٍ سُودَ المَرْوراةِ تَهْـ   دِيها وُجُوهٌ لِمَكْرُماتِكَ بيــضُ (٨٢)

ارتباط المكان باللون الأسود هنا وسيلة اتكأ عليها الشاعر لعرض صعوبة المكان، وظروفه السيئة، فهذه النوق قطعت الأماكن الصعبة من وديان وغيرها متحمّلات الكثير من مشاق السفر ومخاطره؛ لأجل ملاقاة الممدوح، ونيل مكرماته العظيمة النقية من كل نقص أو عيب.

وقال يصف سواد الليل الحالك مشبّهًا إياه بالإثمد الذي اكتحلت به أرجاء المكان؛ يعني أنّه كان حالكاً جدّاً مما يزيد في الخوف من مخاطر الطريق، ومع ذلك سافر فيه؛ مما يوضح شجاعته وقوّته؛ مبيّناً لممدوحه ما لقيه في سفره إليه من مخاطر:

إليْكَ هَتَكْنَا جُنْحَ لَيْلٍ كأنَّـــــــهُ   قَدِ اكْتَحَلَتْ مِنْهُ البِلادُ بِإثْمِـدِ (٨٣)

واستخدم أبو تمّام الليل الأسود كناية عن الجهل في مدحه لشعره:

خُذْهَا ابْنَةَ الفِكْرِ المُهَذَّبِ فِي الدُّجَى   واللَّيْلُ أسْوَدُ رُقْعَةِ الجِلْبَـــــابِ
بِكْراً تُوَرِّثُ في الحَيَـــــاةِ وتَنْثَنِـي   في السِّلْمِ وهِيَ كَثِيرَةُ الأسْلابِ (٨٤)

الهاء في(خذها) عائدة على القصيدة التي قالها في مدح مالك بن طوق جعلها الشاعر بنتًا لفكره العالي المنقّح من كل ضعف وعيب في زمن الجهل المدقع، وكأنه ثوب شديد السواد، وقد جاءت هذه القصيدة نقطة بيضاء مضيئة في هذا الليل الحالك.

وكثيراً ما كان الشاعر يستخدم الألوان في وصف قصائده، ولعل هذا يثبت إحساس الشاعر بقيمة اللون في الحياة، وفي بناء الصورة الشعرية خاصة، ولما لها

أوَ مَا رَأتْ بُرْدَيَّ مِنْ نَسْجِ الصِّبَى   ورَأتْ خِضَابَ اللهِ وهو خِضَابي[٧٧]

ذلك أنّ الإنسان قد يستر شعره الأبيض بالخضاب، ومن ثَمَّ فإنّ الشاعر رأى في اللون الأسود الطبيعي هو الآخر خضاباً لكنه خضاب طبيعي؛ لأنّه من عند الله .

كما استخدمه استخداماً إيجابياً في وصف جيش المأمون قائلاً:

سَفَعَ الدُّؤوبُ وُجُوهَهُمْ فكأنَّهُمْ   وأبُوهُمُ سَامٌ أبُوهُمْ حَام[٧٨]

لقد أثّر السفر فيهم، فتغيّرت ألوانهم، فأصبحت سوداء، وكأنهم من أولاد السودان مع أنهم كانوا من أولاد البيضان، وهذا مدح كبير لسعيهم إلى الجهاد في سبيل الله، وتحمّلهم مشاق السفر، والظروف الجوية السيئة التي حوّلت لون وجوههم من اللون الأبيض إلى الأسود .

وكنّي عن الشجاعة في ساحة المعركة باسوداد الوجه قائلاً:

تَرَى قَسَماتِنا تَسْوَدُّ فيها   وما أخْلاقُنا فيها بِسُودِ[٧٩]

نتيجة للغبار الكثيف الذي يكون في ساحة المعركة تحوّلت وجوه هؤلاء الأبطال إلى اللون الأسود، لكنّ هذا كان في الشكل الخارجي فقط، أما أخلاقهم، فبقيت بيضاء بأفعالهم العظيمة التي تورق الحرية والرفعة والعزة.

وقد استخدم اللون الأسود أكثر شيء مع الزمان بمفرداته المختلفة واصفًا أحواله غير الإيجابية. قال يذكر مكنيًا عن تغيّر الزمان السلبي باسوداده:

قوم إذا اسودّ الزمان توضّحوا   فيه فغودر وَهْوَ منهم أبلق[٨٠]

إنّ هؤلاء القوم بأخلاقهم، وعظمتهم كانوا قادرين على تحويل صفة الزمان الأسود بهمومه وصعوباته إلى زمان أبيض مفعم بالخير والبشر.

ومن ألفاظ الزمان التي استخدمها أبو تمّام كلمة الليالي في قوله مكنيًا عن صعوبتها وقسوتها باللون الأسود:

وإنْ عَثَرَتْ سُودُ اللَّيالي وبيضُها   بوحْدَتِه ألفيْتَها وَهْيَ مَجْمَعُ[٨١]

اقتران صورة الزمان باللون عند حديث الشاعر عن الليالي جاءت لتؤكد لنا

ضَوْءٌ مِنَ النَّارِ والظَّلْمَاءُ عَاكِفَــةٌ وظُلْمَةٌ مِنْ دُخَانٍ في ضُحىً شَـحِبِ
فالشَّمْسُ طَالِعَةٌ مِنْ ذَا وقَدْ أَفَلَـتْ والشَّمْسُ وَاجبَةٌ مِنْ ذَا ولَمْ تَجِـبِ(٨٧)

كما غيّرت معركة عمورية وجهاً من وجوه التاريخ بعد أن استعصت المدينة كثيراً على الفاتحين على مرّ الزمن، وتمّ ذلك للمعتصم، فقد تغيّرت أشياء أخرى كثيرة معها، إذ عبّر الشاعر عن حرق المدينة بحشد من الصور اللونية جاءت جميعها لتصوّر هول ما فعل المعتصم بها، فقد تحوّل اللون الأسود الحالك بظلامه، وكأنه جلابيب ملتفّة إلى نهار أبلج بضياء نيران الحرائق، وضياء الأمل بالغد الأفضل، والزهو بالنصر، وكأنّ ظلام الليل لم يعد يرغب بلونه الأسود بعد اليوم، وكأنّ الشمس بقيت قائمة ليلا لا تريد أن تغيب، كل ذلك كناية عن الحرائق المشتعلة في أرجاء المدينة إذ اختلط ضوء الليل بضوء النيران، واختلط النهار بدخان الحرائق، فكأنّ الشمس مشرقة في عمق الليل، وقد اختفت في وضح النهار، فتحوّل كل إلى ضده كما تحوّل حال كل من المسلمين والكافرين إلى ضده بعد هذه المعركة، ولعل هذا من أهم الأسباب التي جعلت الشاعر في هذه الأبيات يتكئ بالدرجة الأولى على أسلوب الطباق في بناء صوره.

إنّ أبا تمّام يحاول أن يكشف التأثيرات البصرية للصورة الشعرية بحشد عدد كبير من الألوان أو ظلالها في النص الشعري؛ ليدلّنا على التحوّل الكبير، والتغيّر من حال الظلمة إلى حال انبلاج فجر جديد.

وقال في مديحه للمعتصم مشبّهاً الظلم الذي وقع على الأمة الإسلامية في ذلك الزمان بأنّه أسود شديد الظلمة :

جَلا ظُلُماتِ الظُّلْمِ عَنْ وَجْهِ أمَّـة أضَاءَ لهَا مِنْ كَوْكَبِ الْحَقِّ آفِلُـهْ(٨٨)

لقد استطاع المعتصم أن يزيح الظلم الذي رزحت الأمة العربية الإسلامية تحته فترة من الزمن بسبب تسلّط الروم عليها، وظلمهم للناس، وقسوتهم عليهم، فأعاد لها مجدها السابق، ومكانتها العظيمة يوم كانت تحقق النصر تلو الآخر، وتعيش

من تأثير في سامعيها. قال في اعتذاره لأحمد بن أبي دؤاد:

خُذْها مُثَقَّفَةَ القَوافِي رَبُّها لسَوابغِ النَّعْماءِ غَيْرُ كَنُود
حَذَّاءُ تَمْلأُ كُل أذْنٍ حكْمَةً وبَلاغَةً وتُدرُّ كُل وَرِيد
كالطَّعْنَة النَّجْلاء منْ يَد ثَائرٍ بأخيه أو كالضَّرْبة الأُخْدُودِ
كالدُّرِّ والمَرْجَانِ أُلِّفَ نَظْمُه بالشَّذْرِ في عُنُقِ الفَتَاة الرُّود
كَشَقيقَة البُرْد المُنَمْنَم وَشْيُهُ في أرْض مَهْرَةَ أو بِلاد تَزيد(٨٥)

فالشاعر يبدو على ثقة كبيرة من شعره؛ لذا يعد ممدوحه بقصيدة ذات مواصفات عظيمة مقوّمة القوافي تنتشر بين الناس ماضية تملأ الآذان حكمة، وتطربها موسيقى، وتفعل فعلها مع الحاسدين فتذبحهم وتُسيل دماءهم بغزارة، فهي وإن كانت ضربة قوية لكل هؤلاء الحاسدين والواشين، فإنها بجمالها الأخاذ كعقد في عنق فتاة ناعمة جميلة مكون من الدر الأبيض والمرجان الأحمر مصوغ بالذهب أو الفضة، أو كبرد يماني كثير النقوش والألوان. إنّ اللون هنا يشكّل جزءًا مهماً من الصورة الشعرية لدى الشاعر حيث يوظفه؛ ليبين قوة تأثير شعره دون أن يذكر ذلك مباشرة، حاشداً عدداً من الألوان بصورة مباشرة أو غير مباشرة مثل اللون الأحمر في قوله: (تدرّ كل وريد، الطعنة النجلاء)، وفي حديثه عن جمالها حيث شبهها بالعقد الملون أو بالثوب المنمنم.

ويتحدث عن أيام الحرب بأنها هي الأخرى أيام سوداء؛ لأنها أيام شدائد ومخاطر وقلق، لكنّ ممدوحه يحوّلها إلى أيام بيضاء؛ لأنّه يكشف شدّتها؛ ويجلي غمّتها ببلائه فيها البلاء الحسن. قال في مديحه لأحمد بن عبد الكريم الطائي:

كَمْ جِئْتَ في الهَيْجَا بِيَوْمٍ أبْيَضٍ والحَرْبُ قد جَاءَتْ بِيَوْمٍ أسْوَدَا(٨٦)

وقال في وقعة عمورية:

غَادَرْتَ فيها بَهِيمَ اللَّيْلِ وهْوَ ضُحًى يَشُلّه وَسْطَهَا صُبْحٌ منَ اللَّهَبِ
حَتَّى كَأنَّ جَلابِيبَ الدُّجَى رَغِبَتْ عَنْ لَوْنِهَا وكَأنَّ الشَّمْسَ لَمْ تَغِبِ

-٤-

ومن الألوان الأخرى التي استخدمها أبو تمّام اللون الأحمر وقد رمز هذا اللون إلى القوة والشباب المتفجّر حيوية، وهو يدل على النار، ومن ثَمَّ على الحب الحارق(٩١) . كما يدل على القوة والبطش؛ لذا ارتبط بالدم، ومن ثمّ بالقتل والموت. استخدمه الشاعر مع المرأة خاصة في وصفه لخدّ صاحبته. قال مشبّهًا إياه بالورد الأحمر:

ملطُومَةٌ بالْوَرْدِ أُطْلِقَ طَرْفُهـا　　　في الخَلْقِ فهْوَ مَعَ الْمَنُونِ مُحَكَّمُ(٩٢)

فالخد الأحمر عنصر من عناصر الجمال المثير عند المرأة؛ لذا رآه الشاعر مسانداً لطرفها الذي كان أحد أسلحة القتل عندها لشدة تأثيره في الآخرين، ولم يشأ الشاعر أن يشبّه خد صاحبته بالورد مباشرة، أو باللون الأحمر، لكنه جعلها ملطومة بالورد الأحمر كناية عن عمق هذا اللون وتوزعه العشوائي؛ مما يعطي حمرة طبيعية وكثيفة إضافة إلى النعومة، والرائحة الطيبة حيث هي جميعًا من صفات الورد، وتعدّ عملية تأليف العناصر المتنوعة، وتداخلها المؤدي إلى تفاعل حي في النظرية الشعرية الحديثة من أهم خصائص الفن(٩٣) .

وقال فيها وقد أصابتها الحمى:

يا عليلا حشا الجوانـح نــارا　　　كان لي فيك حافظ الجار جارا

معدن الحسن والملاحة قد أصـ　　　بح للسقم معـدناً وقـــــرارا

إنّ وجه الحمى لوجه صفـــيق　　　حين تسطو به نهارا جهـــارا

لم تشِن وجهه المليــح ولـكنْ　　　جعلت ورد خدّه جلّنـــــــارا(٩٤)

إنّ الحمّى التي أصابت صاحبته جعلت وجهها أحمر كالجلنار في لونه وجماله، فزادها جمالا وملاحة، رغم أنّ المتوقع من المرض أن يفعل النقيض تماما، ولكن الشاعر لم يكن ليفوّت فرصة في وصف جمال صاحبته حتى في حالة المرض، وقد ساهمت الصفات الجمالية الأخرى المادية منها والمعنوية في تكثيف جمال هذه الفتاة وإبرازه.

حالة دائمة من المجد والكرامة.

وجعل الكُرَبَ أيضاً سوداء اللون لكن هذه المرة للأعداء من الروم. قال في فتح عموريّة أيضًا:

أَتَتْهُمُ الكُرْبَةُ السَّوْدَاءُ سَادِرَةً   مِنْها وكانَ اسْمُها فَرَّاجَةَ الكُرَبِ(٨٩)

فقد كنّى الشاعر عن الهزيمة الساحقة التي لحقت الروم يوم عمورية بأنها كربة سوداء جاءتهم غير مبالية بشيء؛ لنتائجها السلبية الكثيرة بالنسبة للروم، فبالإضافة إلى كثرة أعداد القتلى والجرحى والأسرى سقطت عمورية أكثر المدن تحصيناً ومنعة، ومن ثَمَّ انتهت قصة المدينة الأسطورة التي لا تفتح مما فتّ في عضد الروم، وهدم معنوياتهم كثيراً.

وإذا كانت النفوس تأنس إذا خرجت من العقل إلى الإحساس، فقد نجح أبو تمّام بإخراج كثير من صوره من دائرة الذهنية إلى دائرة الحسيّة، فجعلها تدرك عن طريق السمع أو المشاهدة أوالشم مستخدماً اللون في ذلك كلّه.

لقد عبّر أبو تمّام بدوال اللون الأسود عن مدلولات كثيرة كالجهل والكربة والحرب والغمّة، وجميعها يجمعها شيء واحد ألا وهو الظلمة المعنوية أو المادية.

ليس بالضرورة أن يكون اللون الأسود دائمًا دليل شؤم أو رمزاً إلى الظلمة والظلام، فقد استخدم علامة على النصر والظفر كما في قوله :

وقائعُ قدْ سَكَبْتَ بها سَوَادًا   على ما احمَرَّ مِنْ ريش البَرِيدِ(٩٠)

لقد ابتعد الشاعر هنا عن الطبيعة المأساوية للون الأسود لما استخدمه في أمر يثير البهجة بالنفس، فهو يشير هنا إلى ما كان متعارفًا عليه من أنّ البريد إذا جاء وعليه السواد كان ذلك دليل الظفر، وإذا كانت عليه حمرة كان خلاف ذلك جريًا على عادة العباسيين في لبس السواد؛ لذا فإنّ هذه الحروب التي خاضها ممدوحه كانت توقّع بالسواد؛ لانتصاره فيها.

وَصَلَتْ دُمُوعاً بالنَّجيعِ فخَدُّهـا   في مِثْلِ حاشِيَة الرِّداء المُعْلَـم[٩٨]

لقد وصف دمع صاحبته بأنه مثل الدم ينحدر على خدّها الأبيض نتيجة لإسرافها بالبكاء، فكان مثل علم أحمر في حاشية رداء أبيض، من هنا جاء الشاعر بصورة لونية يتداخل فيها اللون الأحمر مع الأبيض، ولعلّ هذا التداخل بين اللونين الأحمر والأبيض هو الذي أكسب الصورة صفة جمالية كما أراد لها الشاعر.

ولا أدري لماذا لجأ أبو تمّام إلى مثل هذا التشبيه، فعلى الرغم من محاولته بعث عنصر الجمال فيه نرى أنه يبقى غير مألوف ولا مرغوب فيه في مثل هذا الموضع، ولعل كثرة الحروب التي عايشها، وتحدث عنها في شعره جعلت صورة الدم مألوفة عنده كثيراً حتى استخدمها بصورة ملحوظة في صوره، ومنها صور الغزل.

استخدم الشاعر اللون الأحمر أيضاً في مجال الحرب سواء أكان ذلك على مستوى الأعداء أم على مستوى الشهداء، وقد لبس المحاربون منذ القديم ألبسة حمراء؛ للدلالة على سفك الدماء، والتضحية بالحياة، وتعبيرًا عن الشجاعة الخارقة، وبهذه الألبسة تكمن رغبة المحاربين في تقوية معنوياتهم، وإثارة حماستهم؛ لتخويف العدو ودفعه إلى الهزيمة [٩٩]. قال في وقعة عمورية:

كَمْ بَيْنَ حيطَانِهَا مِنْ فَارِسٍ بَطَلٍ   قَاني الذَوَائب مِنْ آني دَمٍ سَـربِ

بِسُنَّةِ السَّيْفِ والحِنَّاءُ مِنْ دَمِـــهِ   لا سُنَّةِ الدِّينِ والإِسْلاَمِ مُخْتَضِبِ[١٠٠]

إنّ الشاعر يعظّم شجاعة المعتصم وجنوده الأبطال الذين انتصروا في معركة عمورية من خلال تعظيمه لعدوه، من هنا وصف قتلى الروم بأنهم كانوا فرسانًا أبطالاً لكن بطولة المسلمين وفروسيتهم كانت أكبر وأعظم بحيث أردوا فرسان الروم، وتركوهم بساحة المعركة مضرجين بدمائهم، وكأنهم خُضبوا بالحناء لكن هذا ليس من باب السنّة الشريفة التي شجعت على الاختضاب بالحناء، ولكن من باب سنّة السيف التي اقتضت قتلهم، والصورة هنا صورة إيجابية رغم كراهيّة النفس البشرية للدم بوصفه علامة من علامات الموت؛ لأنها تحمل بشرى النصر

وقال متغزّلاً أيضاً:

قد صنّف الحسن في خديك جوهره وفيه قد خلّف التفاح أحْمَرَهُ

وكل حسن فمن عينيك أوله مذ خط هاروت في عينيك عَسْكَرَهُ(٩٥)

هنا أيضاً يصف أبو تمّام خد صاحبته بالحمرة لكنها حمرة التفاح الأحمر في لونه وملاسته وجماله، وربما في طعمه اللذيذ، وفي كل هذا علامات جمالية بارزة اتكأ الشاعر عليها في كثير من المواضع، ويصبح هذا الجمال أكثر بروزاً، وأكثر تأثيراً حينما تجاوره صفات جمالية أخرى كجمال العيون وغيرها .

وقد يجمع الشاعر في وصف الخد بين الحمرة والصفرة كما في قوله:

تفاحة جرحت بالدرّ من فيها أشهى إليّ من الدنيا وما فيها

حمراء في صفرة علّت بغالية كأنما قطفت من خدّ مهديها

جاءت بها قينة من عند غانية نفسي من السقم والأحزان تفديها(٩٦)

لعل هذه الصفرة هي ذاتها التي أحبّها الشاعر في لون وجه صاحبته؛ أي التي تتأتى نتيجة لبقائها في الكنّ، أو لعلها صفرة الروميات التي تحدث عنها أيضاً مشبهًا خدّ صاحبته بهذه التفاحة الملونة بالأحمر والأصفر، وهي ذات رائحة طيبة، وقد أضاف إلى الصورة اللونية لوناً آخر هو اللون الأبيض اللامع المشرق؛ أي لون أسنانها التي جرحت التفاحة مشبّهاً إياها بالدرّ.

وقد شبّه بنانها بالعنم في قوله:

عَهْدِى بمَغْنَاكَ حُسَّانَ المعَالِم منْ حُسَّانَةِ الوَرْدِ والبَرْدِيّ والعَنَم(٩٧)

فالعنم ذو لون أحمر، ويستحبّ هذا اللون في أطراف الأصابع عند المرأة، وقد يكون لوناً طبيعياً، أو ناتجاً من الصباغة بالحناء، فهو إذاً عنصر آخر من عناصر الجمال عند المرأة؛ لأنّه جاء في سياق جمالي.

ومن الصور المألوفة للون الأحمر مشهد الدم الذي يبدو كريهاً إلا أنّ الشاعر حوّله إلى لون جمالي. قال:

العنصر الأساسي في الصورة الشعرية؛ لذا يثير الشاعر في السامع نفسه ووجدانه ما يبعث على الإحساس بالخوف والرعب من القتل.

-٥-

من الألوان المهمة الأخرى التي استخدمها أبو تمّام في شعره اللون الأخضر، فهو لون الحقول الخصبة، ولون الأمل بمحاصيل ثمينة، وقد كانت العرائس تلبس في القديم ثوبًا أخضر مكللا ومزينًا بألوان أخرى، وهذا التقليد يدلّ على فكرة الأمل بالسعادة في الحياة الشابة الجديدة، وقد رمز اللون الأخضر لدى الفراعنة إلى السرور والصحة (١٠٦).

استخدم الشاعر اللون الأخضرعند الحديث عن الممدوح، وذكر صفاته المادية أو المعنوية . قال في مديحه لأحمد بن المعتصم:

نَوْرُ العَرَارَةِ نَوْرُهُ وَنَسِيمُـهُ ... نَشْرُ الخُزَامَى في اخضِرارِ الآسِ(١٠٧)

لقد شبّه أبو تمّام ممدوحه بثلاثة أنواع من النبت هي العرارة والخزامى والآس، ولم يكن ذلك من باب حشد أسماء النبات في شعره، وإنما هناك شيء يميّز كلاً من هذه النباتات فقد جعل نوره مثل نور العرارة في جمالها ورائحتها الطيبة، وأكدّ مرة أخرى الرائحة الطيّبة، وذِكْره المتميز بأن جعل نسيمه مثل رائحة الخزامى الطيبة، وهو كالآس في دوام الخضرة كناية عن ديمومة عطائه.

وكما يوصف العطاء بالخضرة، فقد وصفت النعم أيضاً بذلك كناية عن خصبها وديمومتها . قال في محمد بن يوسف:

اِسمَعْ أقامَتْ في دِيارِكَ نِعْمَةٌ ... خَضْراءُ ناضِرَةٌ تَرِفُّ رَفِيـفَا
ريّاً إذا النعمُ انتقلن تخيّمـتْ ... وإذا نَفَرن غدت عليك ألوفا(١٠٨)

لقد أضاف الشاعر إلى النعم صفة النضارة؛ مما يبقيها ريّا لا تتغير، ولا تفنى إذا النعم الأخرى فنيت، وعبّر عن ديمومتها بصورة جميلة إذ جعلها مخيمة فوق صاحبها يتفيأ تحت ظلها، وصاحبة ألوفة له في كل مكان يحلّ به، كل ذلك كناية عن

وقتل الأعداء، وعندها يصبح موت الروم حياة بالنسبة للمسلمين، ورغم كون الصورة في أصل وضعها لونية بصرية لكنها قد توقظ في النفس أحاسيس كثيرة في ذات اللحظة بعضها بصري وبعضها ذهني(١٠١) .

الدم في شعر أبي تمّام عنصر أساسي لعلاقته بالقتل في ساحات المعارك التي كثرت في عصره خاصة أنه مدح عدداً من الخلفاء والأمراء الذين خاضوا غمار الحروب مع الروم. وكانت الدماء تتفجر من بين مدائحه الكثيرة هذه.

وكذلك شاع ذكر اللون الأحمر مع الموت ناعتًا إياه بالموت الأحمر. قال في كبش أُهدي له:

ومُلَحّباً لاقَى المَنِيَّةَ حاسِّراً والمَوْتُ أحمرُ واقِفاً بِحِيالِه(١٠٢)

فالموت الأحمر أو المنايا الحمر كناية عن الدم الذي يغرق فيه المقتول، ومن ثَمَّ ارتبط الموت باللون الأحمر؛ لأنّ الدم علامة قوية من علامات الموت، وواحدة من الإشارات المهمة له. قال في مديحه لمحمد بن حسّان:

يَعْلُونَ حتَّى ما يَشُكُّ عَدُوُّهُم أنَّ المَنَايَا الْحُمْرَ حَيٌّ مِنْهُمُ(١٠٣)

وقال في وصف يوم النصر:

مَصِيفٍ مِنَ الهَيْجَا ومِنْ جاحِمِ الوَغَى ولكنَّه مِنْ وابِلِ الدَّمِ مَرْبَعُ(١٠٤)

فالدم، ومن ثمّ اللون الأحمرعلامة لونية بارزة في شعر أبي تمّام بحيث كان له نصيب كبير من معجمه الشعري، ولعلّ ذلك يعود إلى كثرة الحروب التي خاضتها العرب في زمانه، وامتشاقه هو لسيف مدح القادة الذين خاضوا هذه الحروب، ووصف هذه المعارك بكل ما فيها من الدماء المتحدّرة من الأعداء كناية عن النصر، أو من جند المسلمين كناية عن الشهادة، وما يتبعها من التأسيس لحياة فضلى، ومستقبل مشرق. قال في مديحه لمحمد بن يوسف:

إذَا أجرَمُوا قَنَّا القَنَا مِنْ دِمائهم وإنْ لَمْ يَجِدْ جُرْماً عليهم تَجَرَّما(١٠٥)

في هذا البيت استنفار لوعي السامع لخطورة اللون الأحمر (قنّا القنا)، فالدم هو

تردّى ثيابُ الموتِ حُمراً فما أتى لها الليلُ إلا وهي من سندسٍ خضرِ(١١٤)

وقد يتحدث عن اللون الأخضر وهو يعني به الأسود قال متغزلاً:

لما استقل بأرداف تجاذبـــــه واخضرّ فوق جمان الدر شاربـُــهُ(١١٥)

كنّا نجد مثل هذا الوصف في النبات نتيجة لشدة اخضراره يوصف بالسواد، إلا أنّ الشاعرهنا عكس الأمر بأن جعل ما هو أسود أصلاً أخضر اللون في حديثه عن الشارب الذي بدا للتو كناية عن حداثة السنّ .

استخدم الشاعر اللون الأخضر أيضاً في الحديث عن المعروف والمكان. قال في مديحه لأحمد بن دؤاد:

ومنَ الحَظِّ في العُلَى خُضْرَةُ المعْرُو ف في الجَمْعِ منْهُ والإفْـرَاد(١١٦)

إذا كان المعروف أخضر اللون، فهذا يعني أنه زكي في نمو مطرد، وهذا من خصائص المعطي في علاه؛ لأنّ عطاءه كان دائماً نضراً أخضر اللون في كل حالاته.

وقد أكثر الشاعر من وصف المكان بالخضرة، وكثرة الأزهار، واصفًا إياه بأنّه موشّى، أو منمنم. كما في قوله:

عُنِيَ الرَّبيعُ بِرَوْضِهِ فَكَأنَّمَـا أهْدَى إلَيْهِ الوَشْيَ مِنْ صَنْعَـاءِ (١١٧)

وقال في مديحه لمحمد بن الهيثم جاعلاً من بيته ومجلسه ساحة خضراء له فيها ماء ونبت دائمان؛ لأنّه مطمئن إلى مكانته عند ممدوحه، ولا أحد بقادر على ذكره بسوء، أو إفساد العلاقة بينهما. قال:

لكم ساحةٌ خضراءُ أنى انتجعتُها غدا فارِطي فيها صَدوقاً ورائِدي(١١٨)

وقد تُستخدم كلمة الخضراء كناية عن السماء. قال:

كمْ أهْدَتِ الخَضْرَاءُ في أحمالِها للأرْضِ مِنْ تُحَف ومِنْ ألْطَـافِ
فكأنَّني بالـــرَّوْضِ قَدْ أجْلَى لهَـا عَنْ حُلَّةٍ مِنْ وَشْيِه أفْـــــــوَاف(١١٩)

إنّ نتاج السماء من مطر وغيره كان السبب في خضرة الأرض، فلقد قال أبو تمّام هذه القصيدة في اعتذاره إلى صديقيه؛ لتأخره عنهما بسبب نزول المطر واصفًا

ملازمتها له في كل زمان ومكان.

لم يكن هدف الشاعر هنا التلوين والزخرفة، وإنما جاء اللون عنده؛ ليعبّر عن دلالة نفسية اجتماعية وجمالية في آن، فعنصر اللون يرتبط بكل من المبدع والمتلقي في آن واحد حتى وإن اختلفت دلالة الألوان باختلاف المرجعية التي ينطلقان منها[١٠٩].

وقال في عطايا ممدوحه محمد بن عبد الملك الزيّات :

رجَعْتَ المنَى خُضْراً تَثَنَّى غُصُونُها   عَلَيْنا وأطلَقْتَ الرَّجاءَ المكَبَّلا[١١٠]

شبّه الأماني الخضراء غضّة الأغصان مثل الفتاة الناعمة التي تتمايل تيهًا ودلالاً، وقد أطلقت العنان لكل رجاء كان مكبّلاً خوفاً أو حياءً كناية عن كثرة العطايا التي أغدقها عليه ممدوحه. إنّ الشاعر يوظّف دواله اللونية بتواصل وتكاثف وإضافة عبر توسيع خارطة حساسيته الشعرية من خلال الموقف الذي استدعاه حضوره[١١١].

وقال في مديحه للحسن بن وهب مستخدمًا كلمة العشب المعروفة باخضرار اللون:

سمَا إلى السُّورَةِ العَلْيَاءِ فاجْتَمَعَــــا   في فِعْلِه كاجْتِماعِ النَّوْرِ والعُشُبِ[١١٢]

لقد عبّر الشاعر هنا عن أخلاق ممدوحه في سموه إلى المعالي، فجمع بين الكرم والأدب وشبّه هذا باجتماع الزهر والعشب معًا، فكما اجتماعهما رمز عطاء وجمال، وبهجة تريح العين والقلب، فكذلك أخلاق هذا الممدوح .

أيضًا أخلاق صديقه خضراء اللون. قال يمدح علي بن الجهم وقد جاء يودعه لسفر أراده، وكان أصدق الناس معه جاعلًا أخلاقه خضر الربا :

لا تَبْعَدَنْ أبَدًا ولا تَبْعُدْ فمــا   أخْلاقُكَ الخُضْرُ الرُّبَا بِأباعــد[١١٣]

وثياب الشهيد هي كذلك خضراء اللون بعد أن كانت ساعة الموت حمراء، إما لكرامة الشهيد عند الله، فتحوّلت ثيابه الملطخة بالدم إلى ثياب خضراء حيث يرد الجنة، وينعم بها، وقد يكون أيضًا لثمار الشهادة التي تقطفها أمّة الشهداء من نصر وعزّة وكرامة ، وإما لكليهما معًا. قال في رثاء محمد بن حميد الطائي:

هناك، فهذه الفتاة التي شبهها بالغزال في حسنها، وجمالها ملكت قلبه بما تملكه من جمال وجبروت وتمنّع هي روميّة من بني الأصفر إلا أنّ الظرف اختلف، وكذلك المناسبة، فاختلفت معهما اللغة والوصف.

ويمكن ضمّ اللون الذهبي إلى الأصفر للقرب بينهما، مع التنبّه للقيمة المادية العالية للذهب. قال في مديحه للحسن بن وهب:

صيغتْ له شيمةٌ غرّاء من ذهبٍ لكنّها أهلَكُ الأشياءِ للذهـبِ(١٢٢)

إنّ أخلاق هذا الممدوح كأنها مصوغة من الذهب لعلوها وحسنها إلا أنّها تفني الذهب بالبذل، وتهلكه بتقديمه للمحتاجين.

وقال في مديحه لعمر بن طوق يذكر رحبة مالك بن طوق:

رُفِعَتْ بِأَيَّامِ الطِّعَانِ وغُشِّيَتْ رَقْرَاقَ لَوْنٍ لِلسَّمَاحَةِ مُذْهَـبِ(١٢٣)

إنّ أبنية هذا الممدوح وأهله رفعت بجهادهم ونضالهم ضد المعتدين والظالمين، وقد غشيها لون كالذهب من سماحة أخلاقهم، ووجوههم، فكانت ذات قيمة عالية كعلو أخلاقهم، وقيمة سماحتهم.

استخدم الشاعر اللون الذهبي أيضاً في وصف الخمرة حيث رسم لها لوحة فنية لا تقل عن رسومات الرسام جمالاً وفناً. قال:

عِنَبِيَّةٌ ذَهَبِيَّـــةٌ سَبَكَتْ لـها ذَهَبَ المَعَاني صَاغَةُ الشُّعَـرَاءِ
أَكَلَ الزَّمَانُ لطُولِ مُكْثِ بَقَائِها مَا كانَ خَامَرَهَا مِنَ الأَقــذَاءِ
خَرْقَاءُ يَلْعَبُ بالعُقولِ حَبَـابُهَا كَتَلَعُّبِ الأَفْعَالِ بِالأَسْمَـــاءِ

....

وكأنَّ بَهْجَتَها وبَهْجَةَ كَأسِهـَا نَارٌ ونُورٌ قُيِّدَا بِوِعَـــــاءِ
أَوْ دُرَّةٌ بَيْضَاءُ بِكْرٌ أطْبِقَــتْ حَبَلاً عَلَى يَاقُوتةٍ حَمْــرَاءِ(١٢٤)

لقد اعتصرت هذه الخمرة من العنب، وجاء لونها مثل لون الذهب، وقد تبارى الشعراء منذ القديم في وصفها، فجعلوها كسبائك الذهب في لونها وقيمتها، وهي

غزارته، وأثره في الأرض إذ جعلها رياضًا مليئة بالألوان المختلفة، أو أنّ المكان امتلأ بثمر العشر الأبيض، فأصبح المكان كلّه أبيض اللون، وكلا المعنيين جائز.

-٦-

من الألوان المهمّة التي استخدمها الشاعر أيضًا اللون الأصفر، وقد استخدم هذا اللون بكثرة عند شعوب الشرق الأدنى كالأشوريين والفينيقيين والكلدانيين حيث لعبت الشمس دور آلهة الخلود في دياناتهم، كما استخدم عند الشعراء العرب ربما كنوع من التأثر بهذه العبادة، وربما كنوع من الوصف الواقعي حيث لون الشمس أصفر أو أقرب ما يكون إليه.

استخدم أبو تمّام اللون الأصفر عند حديثه عن الروم على اعتبار لونهم الأصفر (الأشقر) الذي كانوا ينعتون به. قال في مديحه للمعتصم بعد فتح عمورية:

فبين أيامك اللاتي نُصِرْتَ بها وبين أيام بدر أقرب النسب
أبقت بني الأصفر المراض كاسمهم صفر الوجوه وجلّت أوجه العرب(١٢٠)

يتحدث الشاعر هنا عن واحدة من نتائج معركة عمورية مشبّهًا إياها بمعركة بدر الفاصلة، فيقول: إنها تركت الروم صفر الوجوه خزيًا وعارًا وألمًا وذلاً، فأصبحوا اسمًا على مسمى، في حين أنّ وجوه العرب عمّها الجلال والرفعة، والزهو بالنصر العظيم الذي حققوه، لقد جاءت المجانسة بين (بني الأصفر وصفر) وافية وفاء تاماً بالغرض، وقدّمت المعنى الذي أراده الشاعر بأفضل صورة.

وقال يتغزل بفتاة رومية :

أنا ميت ولئن متّ فمن حبي أموت
لغزال من بني الأصـ فر فيه جبروت(١٢١)

مع أنّ بني الأصفر هم أنفسهم الذين تحدث عنهم الشاعر في البيتين السابقين إلا أنّ الصورة هنا مختلفة تماماً؛ لأنّ موضوع الغزل الذي قال فيه الشاعر هذين البيتين مختلف عن موضوع الحرب السابق، ومن ثَمَّ اختلفت طبيعة الحديث هنا عنه

معه، وتشكّل لوحات جمالية أخّاذة كالنعومة والترف والإشراق مشبّهًا إياها بالظبية أو الدرة مكثفًا صوره بصورة ملحوظة، أو مضيفًا إلى الصورة اللونية خصائص الحركة او الطعم الطيب أو الرائحة الطيبة، وكثيرًا ما جمع بين اللون الأبيض والأسود في محاولة لإبراز جمال اللون الأبيض أو قيمته من خلال الجمع بينه وبين ضده، أومن خلال المقابلة بينهما.

أما الممدوح فهو أبيض اللون بشجاعته وأعماله وأخلاقه وعطاياه البيضاء المشرقة التي تجلو كل ظلام ترزح الأمة تحته، ويفرج كل الخطوب، ويزيل كربة كل محتاج أو مكروب، وكثيرًا ما جمع الشاعر في ذكره للممدوح بين اللون الأبيض وصفة الوضوح والإشراق في أسلوب بديع من تكثيف اللون، وكأن صفة الإشراق تساوي اللون الأبيض أو تشترك معه في صفات كثيرة.

كما استخدم أبو تمام اللون الأبيض في الرثاء ذاكرًا صفات المرثي الإيجابية من خلال تلوينها هي الأخرى باللون الأبيض.

استخدم الشاعر اللون الأبيض أيضًا كثيرًا في وصفه للسيف، وهذا أمر طبيعي؛ لأنّ جلّ شعره يقع في باب المدح، ولما كان يركّز في مديحه على صفة الشجاعة التي كانت من أهم الصفات التي يُركَّز عليها عند الممدوح خاصة في زمن كثرت فيه الحروب بصورة كبيرة، ولما كان السيف أداتها الأولى كثرت سيوفه البيضاء اللامعة واصفًا فعلها العظيم في ساحات المعارك مع الأعداء والمارقين .

أما في المجال السلبي، فقد استخدمه الشاعر في حديثه عن الشيب، راسمًا له لوحات حزينة تصوّر ضعف الإنسان وانكساره أمام سطوة الزمن وقهره.

أما اللون الأسود، فهو لون الليل والحزن والموت، استخدمه الشاعر في وصف الزمان بمفرداته المختلفة، والظلم والحرب والجهل والرحلة إلى الممدوح، كما استخدمه قليلا في الغزل، وفي الهجاء واصفًا لؤم الأخلاق والجبن بوصفها من مخرجات السواد.

أشبه ما تكون بالنار في لونها داخل زجاجة من نور، وكلا اللونين يجتمع فيه لون الحمرة المشوبة بصفرة، أو كأنّها ياقوتة حمراء حملتها درّة بيضاء، وهو هنا يجمع بين اللون الأبيض والأحمر اللذين يتميزان بالإشعاع والإشراق، هذه الحيرة عند الشاعر في وصف الخمرة، وجمال لونها جعلته يرسم لوحة لونية جميلة توحي بإعجابه الشديد بها سواء من حيث لونها أو لون أدواتها، أو من حيث قيمتها وفعلها في شاربها. فاختيار اللون هنا وتوظيفه كان عنصرًا أساسياً في بناء الصورة الشعرية التي تؤكد شعرية الألوان[١٢٥].

-٧-

وهكذا، فإنّ استجلاء المحاور الدلالية لجماليات اللون في الخطاب الشعري عند أبي تمام أكدت أنّ اللون لم يكن خاصًا بعالم الرسم فقط، وإنما يمكن أن يكون قاسمًا مشتركًا بين أغلب الفنون، ومنها الشعر حيث هو جزء من نسيج القصيدة، ومن ثَمَّ فإنّ البحث في جمالية اللون عند أبي تمّام هو دراسة للنص الشعري في محاولة لكشف رؤية الشاعر من خلال البحث في عالم اللون، وأدواته من خلال السياق الذي جاء فيه.

لقد تعددت الألوان في شعر أبي تمّام بحيث شكّلت ملمحًا فنيًا بارزًا في بنائه الشعري إذ اتكأ عليها في رسم صوره الشعرية، وتلوينها حسب نفسيته، وحسب فهمه للحياة والفن، وحسب الموقف الذي اقتضته بحيث يعجب القارئ بهذه الإضاءات اللونية المنتشرة في فضاء نصّه الشعري التي استطاع من خلالها تقديم رؤيته للذات وللآخر.

لعلّ من أهم الألوان التي استخدمها أبو تمّام هي الأبيض والأسود والأحمر والأخضر والأصفر. فأما الأبيض فقد استخدمه في مجال حديثه عن المرأة والممدوح ومتعلقاتهما، مركّزًا على معاني الجمال والنقاء والإشراق، وأكثر ما استخدمه مع المرأة مكنيًا به عن صفتها، وكثيرًا ما جمع الشاعر بينه وبين صفات أخرى تتناسب

المصادر والمراجع

١- أدمان، (أورين أدمان)، الفنون والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة: مصطفى حبيب، القاهرة، مكتبة مصر،د.ت.

٢- إسماعيل،(عزالدين إسماعيل)، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار المعارف،القاهرة، ١٩٦٨.

٣- إسماعيل،(عزالدين إسماعيل)، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٢، دار العودة ، ١٩٧٢.

٤- البطل، (علي البطل)، الصورة الفنيّة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت،١٩٨٠.

٥- الجاحظ ، (عمرو بن بحر الجاحظ)، البيان والتبيين،، تحقيق : عبد السلام هارون، المجمع العربي الإسلامي، بيروت،١٩٩٦.

٦- الجرجاني، (عبد القاهر الجرجاني) دلائل الإعجاز ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المنار ، مصر ١٣٦٧ هـ .

٧. دملخي،(إبراهيم دملخي)، الألوان نظرياً وعملياً، مطبعة أوفست الكندي، حلب ، ١٩٨٣.

٨- ذياب،(محمد حافظ ذياب)، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، مج٥، ع٢، ١٩٨٥.

٩- الرباعي، (عبد القادر الرباعي)، الصورة الفنية في شعر أبي تمّام، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان،١٩٩٩.

١٠- ربابعة، (موسى ربابعة) جماليات اللون عند زهير بن أبي سلمى، نشرت في كتاب : بحوث مهداة للدكتور ناصر الدين الأسد، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٧.

١١- الطائي،(أبو تمّام حبيب بن أوس الطائي)، ديوان أبي تمّام، تحقيق محمد عبده عزّام، دار المعارف،مصر، ١٩٧٦.

١٢- ابن طباطبا،(أبو الحسن محمد بن أحمد)، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦.

١٣- عبد المطلب، (محمد عبد المطلب)، شاعرية الألوان عند امرئ القيس، دار القسطل، للنشر والتوزيع، ١٩٨٥.

١٤- عبد المطلب، (محمد عبد المطلب)، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

١٥- عوض (ريتا عوض) ، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب،

أما اللون الأحمر فقد استخدمه الشاعر في الغزل، وبشكل خاص في وصف المرأة، وفي المديح حيث كان دم الأعداء أو الشهداء محور حديثه في شعر الحرب بحيث بات كثير من قصائده تقطر دماً.

ومن الألوان المهمة في شعر أبي تمّام اللون الأخضر، استخدمه هو الآخر في الحديث عن المعروف والأخلاق والنعم والأماني والشهادة موظفًا دواله اللونية بتواصل وتكاثف كبيرين.

وأخيراً اللون الأصفر استخدمه الشاعر في وصفه للروم لمشابهته للونهم (الأشقر)، وكذلك اللون الذهبي الذي استخدمه في وصف أخلاق ممدوحه وسماحته العالية التي هي كعلو قيمة الذهب، وكذلك في وصفه للخمرة.

لقد جسّدت الألوان قيمًا جمالية مختلفة حسب طبيعتها المدركة من قبل المبدع والمتلقي، وقد نجد اللون الواحد يحمل دلالة إيجابية تارة، وسلبية تارة أخرى حسب السياق الذي استخدم فيه، وحسب رؤية الشاعر لهذا اللون واستخدامه، فهو يغدق عليها من نفسه وخبرته في الحياة بما يجعله يعبّر عن المعنى الذي أراده، والذي يخدم صوره الفنية، ومعانيه الشعرية.

١٤ – ديوانه، مج١،ص: ٩٥،٩٤.
١٥ – ديوانه، مج٢، ص: ٣٠٨، ٣٠٩.
١٦ – المصدر السابق، مج٢ ، ص: ٤٦٤. القيض: قشر البيض إذا انكسر.
١٧ – عوض (ريتا عوض) ، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١. وانظر كذلك: جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، ص:١٣٥٨.
١٨ – ديوانه، مج٢،ص: ١٨٤.
١٩ – البطل (علي البطل)، الصورة الفنيّة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت،١٩٨٠، ص:٧٧.
٢٠ – ديوانه، مج١ ،ص: ٢٤١.
٢١ – المصدر السابق، مج٢، ص: ٢٨٧.
٢٢ – نفسه، مج٣،ص: ٢٣٦.
٢٣ – ديوانه، مج١، ص:٣٧٣.
٢٤ – الألوان نظرياً وعملياً، ص: ٨٦.
٢٥ – ديوانه، مج٢، ص:١٣٠.
٢٦ – ديوانه، مج٢، ص:٣٠٤.
٢٧ – جماليات اللون في القصيدة العربية،ص: ٤٦.
٢٨ – ديوانه، مج٣، ص:٩٧.
٢٩ – جماليات اللون عند زهير بن أبي سلمى، ص: ١٣٧٩.
٣٠ – ديوانه، مج٣، ٥٦.
٣١ – ديوانه، مج٢، ص:٢٩.
٣٢ – المصدر السابق، مج١، ص: ١٩٤.
٣٣ –إسماعيل،(عز الدين إسماعيل)، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٢، دار العودة ، ١٩٧٢.ص: ٢٨١.
٣٤ – ديوانه، مج٣، ص: ١٠١.
٣٥ – ديوانه، مج٣، ص: ١٧٢.
٣٦ – المصدر السابق، مج١،ص: ٢٠٥.
٣٧ – الرباعي، (عبد القادر الرباعي) ، الصورة الفنية في شعر أبي تمّام ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.ص: ٣٠.

بيروت، ١٩٩١.

١٦- المقالح (عبد العزيز المقالح) إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقى القصيدة الجديدة، مجلة المعرفة السورية، العددان، ٣٨٣، و٣٨٤، ١٩٨٥.

١٧- ويلك و وارن، (رينيه ويلك و أوستن وارن) ، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، دمشق، ١٩٧٢.

الحواشي

١ - ذياب،(محمد حافظ ذياب)، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، مج٥، ع٢، ١٩٨٥، ص:٤٠.

٢ ـ دملخي،(إبراهيم دملخي)، الألوان نظرياً وعملياً، مطبعة أوفست الكندي، حلب ، ١٩٨٣، ص: ٨٧.

٣ - الألوان نظرياً وعملياً،ص:٨٨.

٤ -الجاحظ، (عمرو بن بحر الجاحظ)، البيان والتبيين،، تحقيق : عبد السلام هارون، المجمع العربي الإسلامي، بيروت،١٩٦٩.ج٣، ص: ١٣٢.

٥- ابن طباطبا، (محمد أحمد بن طباطبا) ، عيار الشعر، شرح وتحقيق : عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢.من موسى ص:٦،٥.

٦ - الجرجاني (عبد القاهر الجرجاني) دلائل الإعجاز ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المنار ، مصر ١٣٦٧ هـ ، ص: ٧١.

٧ - الدراسة الأولى للدكتور محمد عبد المطلب بعنوان: شاعرية الألوان عند امرئ القيس، دار القسطل، للنشر والتوزيع، ١٩٨٥. والثانية للدكتور موسى ربابعة بعنوان: جماليات اللون عند زهير ابن أبي سلمى، نشرت في كتاب : بحوث مهداة للدكتور ناصر الدين الأسد، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٧.

٨ - جماليات اللون في القصيدة العربية، ص: ٤٣.

٩ - جماليات اللون في القصيدة العربية، ص: ٤٠.

١٠ - الألوان نظرياً وعملياً، ص:٨٥.

١١ - الطائي،(أبو تمّام حبيب بن أوس الطائي)، ديوان أبي تمّام، تحقيق محمد عبده عزّام، دار المعارف،مصر، ١٩٧٦. مج ٢،ص: ٣٤٩.

١٢ - ديوانه ،مج ٣،ص:٢١٢،٢١٣ .

١٣ - الألوان نظرياً وعملياً، ص:٨٦.

٦٤ – ديوانه، مج٤، ٣٢٢،٣٢١.
٦٥ – المصدر السابق، مج٢، ص: ٢٩٠.
٦٦ – شاعرية الألوان عند امرئ القيس، ص: ٥٥.
٦٧ – ديوانه، مج١، ٣٥٩،٣٥٨.
٦٨ –جماليات اللون في شعر زهير، ص: ١٣٦٥.
٦٩ – ديوانه، مج٢، ص:٣٢٢–٣٢٤.
٧٠ – الألوان نظرياً وعملياً، ص: ٨٤.
٧١ – ديوانه، مج٤، ص:٤١٤.
٧٢ – المصدر السابق ، مج٢، ص:٢٠٨.
٧٣ – ويلك و وارن، (رينيه ويلك و أوستن وارن) ، نظرية الأدب،ترجمة: محيي الدين صبحي، دمشق، ١٩٧٢. ص:٣١٨
٧٤ – ديوانه، مج١، ص:٣٧٥، ٣٧٦.
٧٥ – ديوانه، مج٣،ص: ١٩١.
٧٦ – المصدر السابق، مج٤،ص: ٣٢٩.
٧٧ – نفسه، مج١، ص:٧٨.
٧٨ – نفسه، مج٣، ص:١٥٦.
٧٩ – نفسه، مج٢، ص: ٣٤.
٨٠ – ديوانه، مج٤، ص: ٣٩٧.
٨١ – المصدر السابق، مج٢، ص: ٣٢٩.
٨٢ – نفسه، مج٢، ص: ٢٩٠.
٨٣ – نفسه، مج٢، ص: ٣٠.
٨٤– ديوانه، مج١، ص: ٩٠.
٨٥ – نفسه، مج١، ص:٣٩٧، ٣٩٨.
٨٦ – نفسه، مج٢، ص:١٠٥.
٨٧ – ديوانه، مج١، ص: ٥٤،٥٣.
٨٨ – المصدر السابق، مج٣، ص: ٢٦.
٨٩ – ديوانه، مج١، ص: ٥٠.
٩٠ – المصدر السابق، مج٢، ص: ٤١.

٣٨ – ديوانه، مج٢، ص:٦.
٣٩ – المصدر السابق، مج٣، ص: ٩٩، ١٠٠.
٤٠ – ديوانه، مج٣، ص: ٢١٤.
٤١ – المصدر السابق، مج٤، ص: ٤٣٨.
٤٢ – نفسه، مج٣،ص: ٣٢٧.
٤٣ – جماليات القصيدة العربية، ص: ٤٢.
٤٤ – ديوانه، مج١، ص: ١٨٤.
٤٥ – المصدر السابق، مج١ ،ص: ١٦.
٤٦ – نفسه، مج٣، ص:٥٤.
٤٧ – عبد المطلب، (محمد عبد المطلب) ، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥، ص:١٢٥.
٤٨ – ديوانه، مج٣، ص:١٥٣.
٤٩ – ديوانه، مج٣، ص:٢١٨.
٥٠ – جماليات اللون في القصيدة العربية، ص:٤٤.
٥١ – ديوانه، مج٣، ص: ٢٣٩.
٥٢ – المصدر السابق، مج ٣،ص:٢٥٨.
٥٣ – ديوانه، مج٣، ص: ١٤١.
٥٤ – المصدر السابق، مج٣، ص:٢٨.
٥٥ – أدمان، (أورين أدمان)، الفنون والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة : مصطفى حبيب، القاهرة، مكتبة مصر،د.ت. ص: ٩٣.
٥٦ – ديوانه، مج١، ص:٧٢.
٥٧– المصدر السابق، مج١، ص:٨٨. وانظر كذلك مج٣، ص: ٢٤٢.
٥٨ – نفسه، مج٢، ص: ١٢.
٥٩ – ديوانه، مج٢، ص: ٣٧٢.
٦٠ – المصدر السابق، مج٣، ص: ١٣٩.
٦١ – نفسه، مج٢، ص: ٤٦٦.
٦٢ – نفسه، مج٤، ص: ٨٣.
٦٣ – نفسه، مج٤، ص: ١٠٠.

١١٧ - نفسه، مج١، ٢٥.
١١٨ - ديوانه، مج٢، ص: ٧٥.
١١٩ - المصدر السابق، مج٢، ص: ٣٩١.
١٢٠ - نفسه، مج١، ص: ٧٣.
١٢١ - ديوانه، مج٤، ص:١٧٦.
١٢٢ - المصدر السابق، مج١، ص:١١٤.
١٢٣ - نفسه، مج١، ص: ٩٨.
١٢٤ - ديوانه، مج ١، ص: ٢٩، ٣٢.
١٢٥ - شاعرية الألوان عند زهير ،ص: ١٣٩٥.

٩١ – الألوان نظرياً وعمليا ، ص:٨٢.
٩٢ – ديوانه، مج٣، ص: ٢١٣.
٩٣ – نظرية الأدب. ص: ٢٦٣.
٩٤ – ديوانه، مج٤،ص: ١٩٦.
٩٥ – المصدر السابق، مج٤، ص:٢٠٨.
٩٦ – ديوانه، مج ٤، ص: ٢٨٩،٢٨٨.
٩٧ – المصدر السابق مج٣،ص: ١٨٥.
٩٨ – نفسه، مج٣، ص: ٢٤٨.
٩٩ –الألوان نظرياً وعملياً، ص: ٨٣.
١٠٠ – ديوانه، مج١، ص: ٥٢.
١٠١ –المقالح (عبد العزيز المقالح) إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقى القصيدة الجديدة، مجلة المعرفة السورية، العددان، ٣٨٣، و٣٨٤، ١٩٨٥. ص: ٦٣.
١٠٢ – ديوانه، مج٣، ص: ٥٦.
١٠٣ – المصدر السابق، مج٣، ص:٢١٦.
١٠٤ – ديوانه، مج٢، ص:٣٣٠.
١٠٥ –المصدر السابق، مج٣، ص:٢٤٣.
١٠٦ – الألوان نظرياً وعملياً، ص: ٨١.
١٠٧ – ديوانه، مج٢، ص: ٢٤٩.
١٠٨– ديوانه، مج٢، ص: ٣٨٤.
١٠٩ –إسماعيل، (عزالدين إسماعيل)، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار المعارف،القاهرة،١٩٦٨. ص: ١٠٨، ١٠٩.
١١٠ – ديوانه، مج٣، ص: ٩٩.
١١١ – جماليات اللون في القصيدة العربية، ص: ٤٧.
١١٢ – ديوانه، مج١، ص: ١١٥.
١١٣ – ديوانه، مج١، ص: ٤٠٢.
١١٤ – المصدر السابق مج٤، ص: ٨١.
١١٥ – نفسه، مج٤، ص: ١٥٩.
١١٦ – نفسه، مج١، ص: ٣٦١.



المحور:

المرأة والنسوية

- المرأة في بحثها عن الاستقرار:
دراسة حالة لحكاية سندريلا في الخليج العربي
د. علي الجعفر

- المرأة وعنف الحكي
د. طارق النعمان

- صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي
د. يوسف محمود عليمات

- المخرجة المسرحية العربية بين خصوصية الرؤية الجمالية والاتجاه النسوي
د. وطفاء حمادي هاشم





The next morning, the Sultan's son summoned his soldiers, gave them the golden shoe and asked them to search all over the country until they had found its owner. So they took the shoe and began going into the houses of everyone in the city, one by one. But they didn't come across the shoe's owner, until at last there was only one house left - the house of the fisherman. So they went and knocked on his door, and were greeted by Noura's stepmother. The soldiers asked her to try the shoe on all the young women who lived in the house, by order of the Sultan's son. She informed them that she and her husband had only one daughter. Then she went and hid Noura in the oven. She put the lid on it and spread grain over the top of it, then took her own daughter and presented her to the soldiers. They tried the shoe on her, but it didn't fit, since she had quite a big foot.

So the soldiers picked up the shoe and began to leave the house. But they were followed by a beautiful rooster, who started crowing and saying to them,

(Cock-a-doodle-doo! Cock-a-doodle-doo!
My lady Noura sits in the oven instead,
with grain scattered over her head!)

The soldiers were amazed by what the rooster was saying, but Noura's stepmother scolded the rooster and implored the soldiers to pay no attention to it. But the rooster began crowing again, saying,

(Cock-a-doodle-doo! Cock-a-doodle-doo!
My lady Noura sits in the oven instead,
With grain scattered over her head!)

So the soldiers went back into the house and took the lid off the oven. When they did so, they found lovely Noura sitting inside covered with ashes. So they took her out and tried the shoe on her, and it fit. Then Noura went and fetched the other golden shoe, and the soldiers were delighted to have found its owner. So they rushed away to bring the happy tidings to the sultan's son. When they returned back to the palace, they told him about how they had found the owner of the golden shoes, and he compensated them royally.

Then the Sultan's son went out to visit the fisherman and asked him for the hand of his daughter Noura in marriage. The fisherman was overjoyed, and announced his acceptance of the prince's proposal. Then the Sultan's son asked the fisherman what he would like for his daughter

to receive as a bride price. But his wife butted in and asked the Sultan's son to send them a box of dates, a palm-leaf basket full of dried fish, and a bunch of radishes as Noura's bride price. So the Sultan's son sent them what they had requested.

On their wedding night, Noura's stepmother told her to eat the whole box of dates, the whole basketful of dried fish, and the entire bunch of radishes that the Sultan's son had sent as her bride price. She did this because she wanted Noura to reek so horribly that the Sultan's son would want to stay away from her. Noura had no choice but to eat what her stepmother had served her, and afterwards she had a horrendous stomachache. So she rushed out to the seashore and called on Smimcha.

When Smimcha appeared, Noura told her about what her stepmother had done to her on her wedding night. So with magic words, Smimcha cleaned out Noura's stomach, and filled it instead with perfumes, pearls, precious stones and gold. She also adorned her with the most beautiful clothes and jewels. She filled Noura's room with a trousseau fit for a princess, and perfumed it with incense and rose water In it she placed a huge bed covered with silk sheets and rose petals. Then she lit up the room with candles, laid a carpet and filled the room with various kinds of furniture and pillows.

When the Sultan's son arrived at the fisherman's house and went into Noura's room, he found it redolent with the most delicate perfumes, and was amazed at the luxurious furniture that filled the room. He was delighted with his beautiful bride and with his new status in life. Meanwhile, Noura's stepmother was waiting for the Sultan's son to come fleeing out of the room in disgust once he had found how offensive Noura smelled. Instead, a whole week went by, after which the Sultan's son took his bride to live with him in his father's palace.

When Noura's stepsister was engaged to be married, her mother served her the same things she had served to Noura on her wedding night - dates, dried fish and radishes. After all, she wanted her daughter to have the same good fortune as Noura, out of whose stomach there had come pearls and sweet-smelling perfumes. But when her new husband went into her room and discovered how odious his wife smelled, he came fleeing out of their house and never came back!

the great big fish, it wiggled and squirmed and began speaking to her.(Let me go), (it said to her), (and I'll make you rich!).

Then the fish began begging Noura to throw her back into the water where her babies were. Noura's heart went out to her, so she picked up the mother fish and threw her back into the sea. When Noura did this, the fish started swimming and jumping around happily. Then she came back to Noura and thanked her profusely. -May God bless you, my daughter,: she said, (from now on, you can consider me your second mother. If you ever need anything, just come to the seashore and call, 'Oh mother Smimcha!' and you'll always find me at your service).

Then the Fish dove down into the depths of the sea and brought Noura another big fish that looked just like her. This way, Noura's stepmother wouldn't be angry with her for losing the big fish her father had caught.

Then Noura went back home, prepared the fish for lunch, and served it to her father, his wife and her wife's daughter. They ate till they were stuffed, and didn't leave Noura anything but a few leftovers that wouldn't put any meat on her bones, or even satisfy her hunger, for that matter. Noura picked up the dishes and pots and pans and went to wash them in the sea. And since she wanted to see whether the fish had been telling her the truth, she stood on the shore and started calling, (Oh mother Smimcha! Oh mother Smimcha!)

In the twinkling of an eye, the fish came out of the depths of the sea and asked Noura what she needed. Noura told the fish that she was about to die of hunger. When the fish heard this, she said some magic words, after which there appeared on the seashore a huge table fulled with all sorts of delicious things to eat and drink, Then Noura ate until she was satisfied and drank until her thirst was quenched. Smimcha also used some magic words to wash the dishes for Noura. And thus it was that Noura began eating and taking her rest every day on the seashore, and she started to grow bigger and taller and more and more beautiful.

Then one day, the Sultan sent his soldiers to invite all the inhabitants of the city to a grand celebration which he was going to host in his palace. When people heard about the Sultan's party, they all started getting ready for the happy occasion. On the night of the celebration, Noura's stepmother mixed lentils and rice together on a tray, then told Noura to separate the lentils from the rice, and to make sure she finished the job before she and her daughter returned from the party. Then she and her

daughter put on their fanciest clothes and jewelery, and off they went to the Sultan's palace. After they had left, Noura went out to the seashore and called on Smimcha. When Smimcha appeared, Noura informed her that everyone in the whole city had gone to the Sultan's celebration. As for her, she was the only one who couldn't attend, because she didn't have a suitable dress, besides the fact that her stepmother had given her some chores to do at home. Still, she really would have loved to be able to go to the Sultan's celebration.

With nice and comforting words the fish set Noura's mind at rest. Then she spoke some magic words, and there appeared on Noura a beautiful dress, glittering jewels, and a pair of lustrous golden shoes. Then she told Noura that she could go to the party, but that she should come home before midnight, and before her stepmother returned. Smimcha also told Noura that she would separate the lentils from the rice for her while she was gone. At this, Noura thanked Smimcha profusely and went off happily to the celebration.

When Noura arrived at the palace, she won everyone's admiration with her beauty, the elegance of her dress, her jewels and her lustrous golden shoes. She passed right in front of her stepmother and stepsister, and they didn't even recognize her. Her beauty and people's fascination with her caught the attention of the Sultan's son, and because she had been enjoying herself so much at the party, Noura forgot all about the instructions Smimcha had given her. When she finally remembered, she threw a bone at her stepmother and stepsister. As a result, they both started screaming, which caused people to gather all around them. While this was going on, Noura rushed out of the palace without anyone noticing her. As she was running, one of her golden shoes fell off, but she didn't stop to pick it up. Instead, it was picked up by the Sultan's son, who tried to catch up with her, but without success.

When Noura got back home, she took off her beautiful dress and hid her golden shoe, then put her old clothes on again. She found that Smimcha had done all the chores that her stepmother had assigned her. When her stepmother and stepsister returned back, they began describing to Noura how marvellous the party had been, and the warm welcome they had received from the Sultan. They also told her about the princess who had left the party all of a sudden, about how the Sultan's son had gone running after her, and about the lustrous golden shoe that he had found on the ground after the princess ran away.

tales). Kuwait.

- Livo, N. J & Rietz, S. A. (1986). Storytelling: Process and practice. Litteton, Colorado: Libraries Unlimited, INC.

- Lurie, A. (1971). Witches and fairies: Fitzgerald to updike. The New York Review of Book, XVII, (9), 6-11.

- Lurie, A. (1970). Fairy tale liberation. The New York Review of Book, XV, (11), 42-44.

- Luthi, M. (1992). The European folktale: Form and nature. Philadelphida: Institute for the /study of Human Issues.

- Ong, W. (1982). Orality and literacy: The technologizing of the word. New York: Routledge.

- Said, K. (1991). Al-Marah, al-taharor, al-ibdaa. [Women, liberty, and creativity]. Casablanca: Nashr al-Fank.

- Thompson, S. (1977). The folktale. Berkeley: University of California Press.

- Waelti-Walters, J. (1982). Fairy tales and the female imagination. Montreal, Canada: Eden Press.

- Zipes, J. (c1989, 1991). Beauties, beasts and enchantment: Classic French fairy tales. New York: Penguin Books.
- Zipes, J. (1983). Fairy tales and the art of subversion. New York: Wildman.

" Smimcha "
(A Kuwaiti version of Cinderella)
Retold and translated by Ali A. Al-Jafar

In a little house on the seashore there once lived a goodhearted fisherman with his wife and their only daughter, Noura. The three of them lived a pleasant, comfortable life - that is, until the day when Noura's mother became very, very sick. She was so ill, in fact, that at last she passed away to be with God. When she died, the fisherman and his daughter grieved terribly over her, and cried bitter tears.

After this, the fisherman lived alone with his daughter Noura, who now took care of her father, prepared his food, washed his clothes and kept the house neat and tidy. But it made him feel very sad to see her working and tiring herself out all day long with so many responsibilities as she was still a little girl. So, he decided to marry again and start a new family. For his new wife, he chose a neighbor woman of theirs who had lost her husband some years earlier. She also had a little girl who was in need of loving care and affection. Besides this, the neighbor woman had often shown Noura the utmost love and compassion - especially when Noura's father was nearby. And thus it was that the fisherman married the neighbor lady and brought her to live with them in their house.

After this, the fisherman began going out to work again with his mind at rest, thinking that his little girl Noura was in safe hands. He could never have imagined how much she was suffering in his absence from the tyranny and cruelty of his wife and her daughter. They would put Noura through terrible torment and made her do all their work for them as if she were their servant. All day long she had to be at their beck and call, meeting their every demand. They also forced her to prepare various kinds of foods, clean the house, wash the dishes and do the laundry. Her father's wife was no longer kind to Noura even when her father was at home. Instead, she would accuse her of being lazy and of not helping her with the housework, so that her father would scold her and threaten her with dire punishment.

And thus the years passed by, until one day God blessed Noura's father with a huge catch of fish. And among the other fish there was one which was especially big. Noura's stepmother shoved a basket of fish at her and told her to go clean it and get it ready for lunch. So Noura took the fish down to the seashore to clean it there. But when she took hold of

References

- Aarne, A & Thompson, S. (1981). The types of the folktale: A classification and bibliography. Helsinki: Folklore Fellows Communications.

- Al-Batini, B. (1988). Al-Hikayat Al-Khurafiya Al-Shabiya (Kuwaiti Fairy Tales). Kuwait.

- Al-Duwaik, M. T. (1984). Al-Qasas al-Shabi fi Qatar (Flok Narratives In Qatar) 2 vol. Qatar: Doha.

- Al-Manea, A.. (1993). Sourat al-marah fi qasas al-atfal wa atharuha al-trbawiah. (The image of the female character in children's stories and their educational consequences). Arabic Journal for Humanities, 11, (4), 165-185.

- Binmasoud, R. (1994). Al-marah wal kitaba: Suaal al-khososia/ blaghat al-ekhtilaf [Woman and writing: The question of specificity/ The rhetoric of difference.] Casablannca: Africia al-Sharq.

- Blenky, M; Clinnchy, B; Goldberger, N: Tarule, J. (1986). Women's Ways of knowing. New York: Basic Books.

- Bushnaq, I. (1987). Arab folktales. Cairo: The American University Cairo Press.

- Chambers, D. W. (1970). Storytelling an creative drama. Dubque, Iowa: WM. C. Brown Company Publishers.

- Christensen, L. (1991). Unlearning myths that bind us: Students critique stereotypes in children''s stories and films. Rethinking Columbus, A Special issue of Rethinking Schools, 53-55.

- Cox, M R. (1893). Cinderella: Three hundred and forty-five variants of Cinderella, Catskin, and Cap O'Rushes, abstracted and tabulated. London; David Nut.

- Degh, L. (1969). Folktales and Society: Story-telling in a Hungarian peasant community. Translated by Emily M. Schossberger. Bloomington: Indiana University Press.

- Degh, L. (1995). Narratives in society: A performer-centered study of narration. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica.

- El-Shamy, H. (1995). Folk traditions of the Arab world: A guide to motif classification. 2. vols. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

- El-Shamy, H. (1999). Tales, Arab Women Tell and the behavioral patterns they portray. Bloomington, IN: Indiana University Press.

- Finnegan, R. (1967). Limba stories and story-telling. Oxford: The Clarendon Press.

- Glassie, H. (1995a, c1982). Passing the time in Ballymenone: Culture and history of an Ulster community. Bloomington, IN: Indiana University Press.

- Griffith, J W. & Frey, C H. (1992). Classics of children's literature. New York: Macmillan Publishing Company.

- Helle, A P. (1991). Reading women's autobiographies: A map of reconstructed knowing. In Witherell, C. & Noddings, N. (Eds). Stories Lives tell: Narrative and dialogue in education. (pp. 48-66). New York: Teachers College Press.

- Holbek, B. (1987). Interpretation of fairy tales: Danish folklore in a European perspective. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

- Huck, C S.; Hepler, S & Hickman J. (1993). Chilldren's literature in the elementary school. Orlando, FL: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Kamal, S. (1986). Al-Hikayat Al-Shabiya Al-Kuwaitya (Kuwaiti folk -

asks her father to marry another woman so she will have someone to take care of her and her father. But the helper-stepmother brings dissonance to the family. Today, even though the hired help might bring comfort to the household, no one is taking responsibility for the child. The heroine of the story, as the child of the present, will continue to suffer until somebody gets the message that the elderly woman is communicating.

Conclusion:

Tale type 510 (Cinderella) continues to be narrated in the Arabian Gulf area today even though the context of the story has changed. If one examines the connection between the context of the past and the present, one discovers that the underlying plot is the same. The problem addressed by past and present narrators is the threat to the stability of the family. Today this problem is magnified because the mother participates along with the father in bringing another woman or women into their home. In the past, the diad consisted of a father and the stepmother who replaces the mother. Today, it is a triad consisting of the father, the mother, and the maid (s). The child in both cases is a victim who seeks magical power to make him or her the focus of the family.

The message that the elderly woman/narrator wishes to pass-on is that the unity of the family is being undermined. The voice of wisdom of the elderly woman calls upon the society to take an action in order to safeguard the future of the family, especially younger generations: the children.

End Notes:

1- Two texts from Kuwait (Al-Batni 1988; Kamal, 1984; see the index for a complete text), seven are from Qatar (Al-Duwaik, 1991, El-Shamy, 1999), one is from Iraq (Bushnaq, 1987), and one is from Oman (El-Shamy, 1999). These texts were collected by the cited scholars.

2- One of the most celebrated books in the Middle-Eastern culture is Thousand and One Nights in which the main narrator is played by a female (Shehrazad) who tries to humanize the man (Shehrayar-the king) and stop revenging women by using the art of storytelling. The stories which Shehrazad created hundreds of years ago have been up to the present a vehicle to empower women in a patriarchal society.

3- From the information available, narrators' ages range between 60-105 years (Al-Duwaik, 1984), and 40-50 (El-Shamy, 1999).

4- See, for instance, El-Shamy's Tales, Arab Women Tell, (1999) and the index of Bazzah Al-Batni's book (p. 169) where she indicates that all the narrators are women. In the Qatari versions being examined for this paper, five out of six are narrated by women (see Al-Duwaik, 1984, volume 2, page 133-144) and El-Shamy, 1999.

5- The omani version of (The Fisherman's Daughter) (El-Shamy, 1999) is unique from the other versions of the same story because the girl is helped by (Four Women) instead the fish such as in the story of (Smimcha) (see the index) and Fsaijrah (Al-Duwaik, 1984; El-Shamy, 1999), which the heroine is helped by (one) female fish which asks her to call her (the fish) (Mother) (Al-Batni, 1987, p. 16; Al-Duwaik, 1984, volume 2, page 133-144). Such is also in the case in the stories (The little fish and the clog of gold) (Bushnaq 1987, p. 182; Sierra, 1992, p. 105).

6- Interestingly enough, according to the distinguished folklorist Henry Glassie, in Ireland similar socio-economic patterns appear in that women stay in the farm while men go to cut wood for extended periods of time (information obtained from a conversation on September 29, 1995).

7- According to Islam, the man can marry more than one, if he can be fair with all of them. However, the Qur-an (the holy book for the Moslems) states that (Ye are never able to do justice between wives even if it is your ardent desire) (The Holy Qur-an, 4, 129). Thus, one can conclude from this symbolic death that this is a woman's interpretations of this passage of the Qur-an.

8- For instance, Hansel and Grethel are united with their father after the stepmother dies.

9- Perhaps the most beautiful, poetic depiction of these two worlds (the world of the man at sea and that of the woman on land) has been presented by the Kuwaiti poet Muhammad Al-Fayiz in his marvellous book of poetry entitled Mdhakkirat Bahhar (Memoirs of a Sailor), 1966.

10- In the version which appears in Safwat Kamal's book, we find that when the heroine asks the magic fish for food, she (the fish) takes the girl to a palace where there are servants who attend to her, feed her, and do her work (see Safwat Kamal, 1984, p. 118-9). Helping the girl with her work is a way of criticizing the unjust treatment of the stepmother toward her step-daughter.

11- From the information available, the narrator's age ranges between 60-105 (El-Shamy, 1999; Al-Duwaik, 1984).

most cases, the name depicts a cherished quality or an urgent need. For instance, we find names such as Matar (Rain), Sakhr (Boulder) and Dhib (from Dhi'b, Wolf) to be favorites among the Bedouins due to their respective meanings: life in the face of drought; survival and endurance in the face of the sweeping winds; and strength in the face of weakness.

Names such as Nura, Aisha and Fsaijrah in some tale types 510 (Cinderella) stories, and omission of names in some other stories, have an important connotation. The name Nura (Al-Batni, 1987), for instance, is derived from the Arabic word (nur)' meaning (light); the name Aisha (Kamal, 1984) is derived from the word for (living) (aysh); while Fsaijrah (Al-Duwaik, 1984; El-Shamy, 1999) is taken from the name of the (Faskara) fish, including the association of the fish with the great creature, the sea. Even the absence of a name is meaningful, in some accounts it points to a name in a tacit manner the heroine as the mother or the narrator refers to our Mother Nature. She may also refer to Eve (Hawwa), who comprises all the meanings of (inclusion) (ihtiwa) implied by this word in Arabic, just as light (nur) with its rays covers everything in order to give us life and enables us to live (naish) amidst the earth's bounty.

This line of analysis gives rise to an insistent question: if what has been said is true regarding the dominance of the feminine element, then how do we explain the marriage of the heroine to the Sultan's son or to the Shaykh or the son of some wealthy man at the end of the story? To address this question it is necessary to shift the focus from the position of women to the position of men in the Gulf societies.

In the past, the sea was the provider for the people. The people got their food and pearls which they needed from it. The majority of men worked at sea. The dream of every sailor on his long journey was to find the (dana), the huge pearl which, once sold, would spare its possessor of ever having to go out pearl-diving again. In fact, he who sells the (dana) would be able to live «forever» on the money that it would bring him (9). On the other hand, the male characters in these stories do not work at sea but rather are Sultan's son, Shaykhs, and merchant's sons. They are distinguished by certain elements of stability. They do not have to suffer the misery and weariness of the long journeys that a typical male character had to undergo in order to earn his living.

It is here that the economic element bears powerfully on the structure of the story. The unjustly treated young woman in these stories in

general, and in Smimcha and Fsaijrah (the Arabic name of Cinderella story in the Gulf) in particular, suffers from a lack of food. The first thing which Nura, the heroine of the story asks of Smimcha (the fish in the form of which her mother has come back to life) is for food. This is also the case in the story about Fasaijrah [10]. The availability of food contributes to stability, cohesion of the family.

Another economic element present in the stories is the cultivation of beauty, be it the beauty that results from the food itself and which causes someone to look healthy and robust, or the outward beauty which might take the form of a lovely dress, jewels and emeralds. Beauty is a major element for stability, a fact which is affirmed by the events of the story in all its variations. Those present at the (hafla) are dazzled by the young woman's beauty, and the Sultan's son is also captivated by her.

In contrast to women, men play a weak role in the structure of the (stories). The role, weak as it is, highlights the important social role played by men, particularly in the context of marriage. As an important factor in unifying the family, the role of the man becomes crucial in the story. Marriage, for those who meet the condition of psychological and financial stability, concludes the story. It is also the ultimate hope of the woman in Arab societies, since it fulfills a fundamental part of her womanhood. But is marriage really fulfilling?

Since oil began flowing profusely in the Gulf countries, it is no longer necessary for men to go on extended trips in search of his daily living. Today in most families both men and women work and have the economic means to hire a helper to take care of the children. But has the abundance of money provided this cherished stability for him or for the women? To answer this question, one has first to inquire why tale Type 510 (Cinderella) story is still widespread in the region?

As previously mentioned, these stories are narrated by elderly women[11]. It is significant that elderly women narrate these stories because they have a message to pass to their beloved ones (Glassie, 1982). Although men in contemporary society might not seek another woman as a stepmother for their children who could destroy the harmony in the home, other women now enter the house as a hired help. Wealthy parents often become indolent and thus the responsibilities of the home often shift to an outsider. In some of the versions mentioned above (Kamal, 1986; Al-Duwaik, 1984; El-Shamy, 1999), it is the heroine who

man, whether he is a close relative (father, brother, husband) or an outsider. Unlike men's discourse, however, her discourse is not designed to separate but to connect. Like Shehrezad of the Arabian Nights, the mother of all contemporary narrators, the modern storyteller narrates magic tales to her audience members, who are mostly children. It is important that these messages are internalized by the younger generation in order to make a New World possible.

The gender of the narrator give us insight into the world view of countries that generate fairy tales. The gender of the narrator differs from culture to culture. While in some African cultures women do not tell stories (Finnegan, 1967), in other cultures the gender of the narrator varies. For instance, Glassie (1982) observes that in Ireland, the majority of the narrators for the fairy tales are men. Holbek (1987) finds that in Denmark, fairy tales are narrated by both men and women. However, Degh (1969) demonstrates that in Hungary, the narration of fairy tales is a woman's specialty. One could conclude from this information that as one moves toward the East, there is a greater possibility of finding women narrating this genre (see Degh, 1995 for more details about women as storytellers).

IV. The Female voice in the Cinderella stories in the Arabian Peninsula

The first noticeable element which draws the readers' attention and prompts them to ask questions about fairy tales in this culture area is the gender of the narrator. It is axiomatic that in the Middle East in general, and in the Cinderella story in particular, the narrator is always a woman[(4)]. Moreover, the protagonists in fairy tales most often are women, and those who come to help the vanquished heroine are, either women, or characters with feminine attributes [(5)].

In an attempt to understand the role of women in tale Type 510 (Cinderella), it is necessary to draw connections between the woman's position in Arab societies in the Gulf on the one hand, and the structure of tale Type 510 on the other hand. If one examines the woman's position in the Gulf, particularly before the discovery of oil, we notice that the position occupied by the woman is dictated partly by her living conditions. Men traditionally went on long trips, either to dive for pearls in the depth of the gulf, or to trade [(6)]. Such trips would take anywhere between six and nine months during which the woman would take on nearly all domestic

duties, from caring for her children to managing the finances which have been left by her husband for the purpose of maintaining the household. Under this mode of life, the woman's primary pastime and consolation was the creation of a world of her own: her own magical female world, a world which was distinguished by being a predominant woman's world of fantasy in which the man (father, husband, brother) played no role. The extended period of time that a woman is alone is expressed (metaphorically) through the creation of fairy tales. The absence of the husband is demonstrated by his insignificant role in the story.

The structure of the Cinderella story commences with a happy beginning, followed by a struggle, and then terminates with a happy ending. It begins happily because the family is united and stable. The struggle begins when the mother dies, however, her death might not be a literal death but rather a symbolic death because her husband married another woman (7). The mother appears in another form such as a fish, a cow, or as (Four Women) further illustrating her inferior position in the marriage. Nevertheless, the mother plays a role, such as attending to her daughter in preparation for the (hafla), and her marriage. When the stepmother is revenged, happiness returns to the family. Revenging the stepmother, whether by punishment or death is not unique to Cinderella but is rather found in other magic tales (8).

The typical Cinderella versions in the Gulf area begin as follows: (Once there was a fisherman who lived happily with his wife and daughter) then suddenly the mother falls ill (or accidently drowns in the river in the Iraqi version), then dies, leaving behind her daughter and husband. The mother symbolically returns to life in the form of a fish and asks the girl to think of her as her mother as in the case of the Kuwaiti, the Qatari, and the Iraqi texts. The (Four Women) in the Omani version also ask the heroine to consider them as her mother.

The mother here does not die, but instead continuously transmits the feminine identity from her dominant role as a mother to a subordinate role. The narrator, who is most often a woman, transmits the story from previous ages to the present. She is the element which most effectively maintains this continuity.

In addition, names are significant to the structure of the stories. As is widely recognized, names in Arab cultures are loaded with cultural significance in so far as they mean something specific to their bearers. In

1991, p. 54).

Scholars such as Belenky and her coauthors (1986) suggest that more women in their discourse tip toward (connected knowing) than men, who bend toward (separate knowing). Indeed, Arab feminist writers like Yumna Al-Aeed (cited in Binmasoud, 1994) and Khalda Said (1991) argue that the act of writing in feminist scholarship is an act of liberation that takes the female beyond the confines of her gender. It is also seen as a social act that connects both men and women in their struggle for better understanding within their own culture.

The previous examples (Ong, 1982; Belenky et al. 1986; Binmasoud, 1994; and Said, 1991) shed light on the importance of verbal art, especially when that art is used by a woman, and they show how a woman in writing can go beyond her gender to reconcile the individual with the communal.

The other issue that Lurie raises in her article is the relationship between orality and the literary person. Some scholars observe that the book replaces the storyteller in contemporary societies as a medium of entertaining and communicating ideas (Chambers, 1970). However, the politics that underlie this replacement have a more complex role, mainly that of social control. Jack Zipes in (Fairy Tales and the Art of Subversion) (1983) states that (educated writers) [of the seventeenth through nineteenth centuries] purposely appropriated the oral folktale and converted it to a type of literary discourse about mores, values, and manners so that children would become civilized according to the social order of that time» (p. 3).The tales had previously undergone transformations, states Zipes (1983), many having originally carried (the stamp of matriarchal mythology), but having endured consecutive stages of (patriachalization) during the course of these transformations, active heroines were turned into active heroes; and matrilineal family ties and relationships became matrilineal. Thus, by the time the tales were transformed into literary tales for children, their (configurations and symbols were already marked by a sociopolitical perception) (p. 7).

Zipes (1983) maintains that the foremost characters and concerns in folktales are those (of a monarchistic, patriarchal, and feudal society and the focus is on class struggle and competition for power among the aristocrats and between the peasantry and aristocracy; (p. 8). He concludes that the main theme of the folktale of this (feudal and early

capitalistic period) is (might makes right) (p. 8).

However, upper class females do use fairy tales as a mask for their voice. According to Zipes (c1989), 1992), aristocratic women started to look at this genre seriously when they found that it served an important social function; namely that of (freedom of choice in marriage, fidelity, and justice) (p. 3). Through the fairy tale women began to criticize their social conditions.

As mentioned above, European women use the fairy tale to represent their views on issues, such as freedom of choice in marriage. Similarly, the female in the Arab world uses this genre, albeit in a different way. In the Arab world, the structure of a story differs according to the narrator's gender. If the narrator is male, the story often has a circular structure. It starts with a harmonious life, and then something happens that disturbs this harmony. The hero sets out from his family home to solve problems, and returns home after having solved these problems.

Stories narrated by female narrators follow a somewhat similar path in that the heroine sets out to solve problems. However, unlike the hero who often returns home, the heroine usually settles in a new place. Thus, stories narrated by female narrators often have a linear structure. Circular structures tend to reflect the ethos of a patriarchal society in which power is passed on from father to son. Conversely, structural linearity is discernible in stories narrated by female narrators, and thus by and large reflects the exclusion of women from power in a patriarchal society. More importantly, such linearity represents the female's attempt to subvert the patriarchal social order and to empower the female, who in the course of the story acquires freedom of choice.

Fairy tales in Arab societies are narrated largely by elderly women (3). It is significant that elderly women narrate these stories because they have a message to pass on to their beloved ones (Glassie, 1982). One of the messages that the elderly women / narrators wishe to pass on is that the unity of the family is being undermined. The voice of wisdom of the elderly woman calls upon society to take action in order to safeguard the future of the family, especially that of the children.

Unlike the official rhetoric, which may unwittingly divide the people and represent the female character in an inappropriate way, the female storyteller may be seen as using the art of storytelling in metaphorical ways so as to encode her own messages. She particularly addresses a

kinship relationships are also significant in this cultural area. Indeed, the rulers of Kuwait, Qatar, and Bahrain are cousins because they all come from the same tribe.

III. The female voice and fairy tales

In her study of the female image in children's stories and its educational consequences, al-Manea (1993) analyzes the contents of a random collection of stories from different Arab countries (including Kuwait), and finds that the female image is illustrated in inappropriate ways compared to that of the male. In these stories, women are often portrayed as liars; they cannot think; are easy to deceive; and thus cannot take care of themselves. This contrasts sharply with male images in the folktale (Lurie, 1970; 1971; Luthi; 1982; Thompson, 1977).

Some feminist scholars see fairy tales as a genre that represents the male point of view on the world (Waelti-Walters, 1982). They claim that the common female characters in this genre are (1) polite (Zipes, 1983), (2) powerless prisoners, (3) material for marriage (Waelti-Walters, 1982; Zipes, 1983). (4) pictures in a frame, (5) decoratively unobtrusive, (6) repressed, (7) passive victims (Waelti-Walters, 1982; Christensen, 1991; & Zipes, 1983), (8) relegated to the kitchen, (9) shut in a tower, (10) exiled, and (11) killed (Waelti-Walters, 1982). On the other hand, the men in these tales are: (1) strong (Christensen, 1991), (2) always together, and (3) rewarded (Waelti-Walters, 1982).

However, feminism is not monolithic. Like any other approach, it includes different voices within the same discipline (Helle, 1991). Alison Lurie, a feminist, wrote two articles in the New York Review of books (Dec. 17, 1970; & Dec. 2, 1971). In the first article, she recognized that the folktale was one of the few types of children's books that a radical feminist would accept. She finds in the traditional folktales one way to prepare young children for women's liberation. However, she recognizes that some of the well known fairy tale collections do represent female characters as passive. Nevertheless, she points out that this is only true in the case of the tales of Hans Christian Anderson.

In a second article, however, Lurie went on to clarify her original assertion:

Some women's liberationists have attacked fairy tales as a male chauvinist form of literature: they feel that giving children stories like (Cinderella) and (Snow White) is a sort of brainwashing, intended to

convince them that all little girls must be gentle, obedient, passive, and domestic while they wait for their prince to come. It is true that some of the tales we know best, those that have been popularized by Disney, have this sort of heroine. But they are a very unrepresentative selection. They reflect the taste of the refined literary men who edited the first popular collections of fairy tales for children during the Victorian era. Andrew Lang, for instance, chose the tales in the Blue Fairy Book. From among literally thousands known to him as a folklorist; and he chose them partly for their moral lesson. In other more recent collections of tales-as well as in Lang's later collections-there are more active heroines in effect, liberated women, who have courage, intelligence, endurance, and kind hearts (p. 6).

Lurie's articles demonstrate that when we look at fairy tales, we need to know the whos, whens, wheres, and whys surrounding the illustrations of women contained in these stories.

Lurie's articles raise two important issues that continue to influence research on fairy tales. The first is the relationship between oral literature and the media; and the second is the relationship between orality and literary personalities.

Concerning the first issue, Lurie notes that when transmitted through print or electronic media, fairy tales lose one of their important elements: the immediate interaction between the teller and the audience. Through this interaction, the audience can decode the meaning of the story using the narrator as a medium (Livo & Rietz, 1986). In addition, the social act between the teller and the audience loses a crucial function because, while the sounds bring the people together, the images separate them. Walter Ong (1982) gives the following example:

When a speaker is addressing an audience, the members of the audience normally become a unity, with themselves and with the speaker. If the speaker asks the audience to read a handout provided for them, as each reader enters into his or her own private reading world, the unity of the audience is shattered, to be re-established only when oral speech begins again (p. 74).

Furthermore, the notion of connected knowing carries with it the love that assumes a sharing of the self and the other. The voice of connected knowing is intended to create continuity between the so-called private language of self-reflection and the formal designs of public speech (Helle,

Introduction:

I. Cinderella around the world

In folk literature there are many versions of the same tale. For example, the story of Cinderella is well known and popular throughout the world. In 1891, Cox (1893) estimated that there were three hundred and forty five variations of this tale in the world. Huck and her colleagues (1993) hypothesized that 500 variants of this tale appear in Europe alone. What that number may be today is hard to tell. In spite of their universality, folk-tales are culture specific when they are read in their own environment. Studying the similarities and differences between fairy tales or even versions of the same tale can provide us with promising ground for a better understanding of the specificity of cultures themselves. For instance, one can find that in the French version (Griffith & Frey, 1992), and the Arabic version (El-Shamy,1999), Cinderella's world is limited mostly to the kitchen - a world of gloominess and hard work and misery. Symbolically, the name Cinderella juxtaposes the kitchen, and specifically the fire and its cinders. This symbolic relationship is represented in the very name of the protagonist in these three versions. In Perrault's story, part of her name means (Cinder), (Cinderella). In Grimm's, her name reminds us of the word ash (Aschenputtel); and in the Arabic version, we find that the girl sleeps next to a cooking area (El-Shamy, 1999). These juxtapositions allude to the position of the woman.

The differences, however, are more telling than the similarities, because they reflect the specificity of the European and Arabic cultures. In the European story, the occasion of celebration is a ball. In the Arabic version, where the idea of a ball is unknown, there are different occasions such as circumcisions (El-Shamy, 1999) - a tradition that celebrates the newborn, initiating him into the religious heritage; and the (haflaa) (Al-Batni, 1988; Al-Duwaik, 1984) - a happy celebration such as the one after the fasting month of Ramadan.

Another equally important difference can be pointed out in the significance of the number three. In the European version, there are two stepsisters. In the Arabic version, however, there is only one stepsister. According to Islam, in the context of heritage and witnessing, the share and the right of a man equals that of two women. Thus, in the Arabic version we have the Sultan's son and two girls (the fisherman's daughter and her stepsister), while in the European version we have Cinderella

and her two stepsisters. Both patriarchal power and fraternal rivalry, are much more prominent in the (Fisherman's Daughter) that in Perrault's version. Indeed, even the different settings - ball versus circumcision - reflects this greater attention given to male characters; Perrault's version focuses more narrowly on Cinderella's predicament as a girl deprived of love and support, whereas (The Fisherman's Daughter) devotes more attention to the social significance of marriage as a structure that unites families.

The versions also differ importantly in their ending. In Perrault's Cinderella, Cinderella forgives the stepmother and her stepdaughters; the Arabic version, however, continues after the Sultan's son has chosen his bride, with the stepmother still playing her evil tricks.

II. The purpose

In this paper I will examine elements of a collection of texts belonging to the international tale type 510 (Cinderella and Cap O'Rushes),(Aarne & Thompson 1981) in the Arabian Peninsula. I will do a contextual analysis of ten texts in an attempt to reveal the social features which find expression in these texts [(1)]. I chose these text because they are in a written format and also because they are representative of different countries in the Arabian Gulf. The elements to be examined are the role of the female narrator in the social context; how the role of the narrator manifests the social and economic condition of the specific societies portrayed; and how the structure of the story projects the desires of the narrator who ultimately becomes the voice of women in the regions where the stories were collected [(2)].

It will be seen that the texts affirm the uniqueness of these tales to the countries which produced them, on the one hand, and on the other hand, that the social and economic roles coincide in a balanced manner such that together they reveal the world or the woman as an individual, capable of giving concrete expression to her own special vision of the world around her. The narrative structures of the texts point to the existence of another broader perspective of the storyteller.

For the purpose of this paper, I am referring to the area from which the texts were collected as the Arabian Gulf area. This cultural area shares the same religion, language, traditions and stories. In his encyclopedic book, El-Shamy, (1995, especially the index) estimates that sixty two versions of the Cinderella story are found only in this region. Additionally,

Women's search for stability: A Case study of the Cinderella story in the Arabian Gulf

Dr. Ali. Al - Jafar *

Abstract

This study examines elements of a collection of texts belonging to the international tale type 510 «Cinderella and Cap O'Rushes» in the Arabian Gulf.

I will do a contextual analysis of ten texts in an attempt to reveal the social themes which find expression in these texts.

It will be seen, that the texts affirm the uniqueness of these tales to the countries which produced them, and that the social and economic roles coincide in such a balanced manner, that together they reveal the world of the women as an individual, capable of giving concrete expression to her own special vision of the world around her.

The narrative structure of the texts point to the existence of another broader perspective of the storyteller.

* *Assistant Professor - College Of Education - Kuwait University.*

المرأة في بحثها عن الاستقرار: دراسة حالة لحكاية سندريلا في الخليج العربي

د. علي الجعفر *

الملخص

هذه الدراسة عبارة عن قراءة نصية لعشرة نصوص من حكاية سندريلا العالمية (طراز ٥١٠ حسب التصنيف العالمي للحكايات الشعبية) في دول الخليج العربية؛ وذلك للتعرف على أهم العلامات التي تنطوي عليها هذه النصوص سواء الاجتماعية منها أو الاقتصادية.

ويلاحظ القارئ لهذه النصوص خصوصيتها بالنسبة للدول التي أنتجتها من ناحية، ولصوت المرأة الأنثوي العربي الذي ينطوي على علامات مهمة في نقد المجتمع الذكوري في الماضي، والمجتمع بأطرافه (لاسيما الأب والأم) في العصر الراهن.

* *أستاذ مساعد - كلية التربية - جامعة الكويت.*

Women and the Narrated Violence

Dr. Tarek Elnoman

Abstract

This paper revolves around the problem of violence against women from a larger perspective.

It goes beyond the polarization presented in the majority of modern and contemporary feminist discourses. The paper is divided into four parts.

The first part is titled as (Being and Circles of violence) and it deals with the idea of violence as an essential aspect of human's nature and with violence as an omnipresent phenomenon ruling the human condition.

The second part, which is titled as (Linguistic violence) introduces and analyses the Arab culture perspective of speech and discourse as a violent act.

In the third part which is titled as (Silence of violence and violence of Silence) the dilemma of both choices imposes itself as an embodiment of the human condition. Finally, the fourth part, which is titled as (Women and the Narrated violence), looks at the role culture plays in establishing and incarnating of violent stereotypes about women as they are present in the Old Testaments and how these stereotypes were reproduced in the Arab culture.

المرأة وعنف المحكي

د. طارق النعمان *

الملخص

تطرح هذه الورقة إشكالية العنف الموجه ضد المرأة انطلاقاً من منظور أوسع يتجاوز نطاق الاستقطاب الحدي: الرجال/النساء. وهي في هذا السياق تنقسم إلي أربعة أقسام: حيث يركز القسم الأول - المعنون بـ«الوجود ودوائر العنف» - علي علاقة الإنسان بالوجود بوصفها علاقة عنف، وعلي العنف بوصفه ظاهرة كلية الوجود وحاكمة للشرط الإنسانى. ثم يأتي للقسم الثاني المعنون بـ«العنف اللغوي» ليركز علي العنف المضمَّن فى الكلام من خلال استعراض لرؤية الثقافة العربية للكلام بوصفه فعلاً عنيفاً. أما القسم الثالث المعنون بـ «صمت العنف وعنف الصمت» فيأتي؛ ليجسد مأزق الإنسان بين عنف الكلام وعنف الصمت. وأخيراً يأتى القسم الرابع المعنون بـ«المرأة وعنف المحكي» ؛ ليركز على دور الثقافة في تأسيس وتكريس صور نمطية عنيفة حول المرأة. وذلك من خلال قراءة مكثفة لبعض ملامح صورة المرأة فى العهد القديم، وكيف أثرت هذه الصورة للمرأة في الوعي العربي؟.

---

* *مدرس في كلية الآداب - جامعة القاهرة.*

حضوره هذا، بداية من عنف الإلقاء بالإنسان في هذا العالم وإشكالية هذا الإنسان المقذوف به في العالم دونما إرادة منه، وقذفه أيضاً خارج هذا العالم رغماً منه على نحو ما تجسده وتوجزه بشجن إنساني رهيف صورة «الشيل» في رباعية جاهين القائلة:

مرغم عليك يا صبح مغصوب ياليل
لا دخلتها برجليا ولا كا نلي ميل
شايلني شيل دخلت أنا في الحياه
وبكره خ أخرج منها شايلني شيل
عجبي! [٤]

وما يصاحب هذه الصورة من عنف متمثل في دلالات الإرغام والإكراه والغصب والإجبار وعدم الرغبة والإرادة إزاء حضور الإنسان وغيابه في هذا العالم، مروراً بالعنف الطبيعي الماثل في ظواهر وكائنات طبيعية عنيفة وكل ما ينجر عنها من آثار ومفعولات عنيفة ومولدة للعنف، فضلاً عن العنف المادي الإنساني المتمثل في كثرة عديدة من الممارسات الاقتصادية والسياسية والعسكرية والتقنية، وصولاً إلى أرهف وألطف وأخبث صور العنف الرمزي الممارسة عبر هذه المستويات وما عداها من مستويات أخرى: ثقافية ومعرفية وأيديولوجية وإعلامية ...إلخ. ولا يخفى طبعاً أن هذه الصور والتجليات للعنف لا تتواجد هكذا صافية على نحو يسهل فيه التمييز بين أشكالها أو بين المستويات الحادث فيها العنف. بل إنها كثيراً، وفي غالبية الأحوال، ما تكون متداخلة ومتآزرة فيما بينها على نحو يصعب فيه مواجهة موقع أو مستوى من مواقع أو مستويات اشتغال العنف من دون الانجرار والتورط في مواجهة مع ماعداه من مواقع ومستويات أخرى. ذلك أن العنف يتسم بمرونة شديدة وقابلية فريدة للانتقال والتحول من مستوى إلى آخر ومن صورة إلى أخرى، بل لعلنا لا نغالي إذا ما قلنا: إنه يكتسي طابعاً أثيرياً. لعل ما سلف يكاد يكون بدهيًا، إلا أن التذكير به يبدو

مفتتح

أنا كل يوم أسمع.. فلان عذبوه
أسرح في بغداد والجزاير وأتوه
ما اعجبش م اللي يطيق بجسمه العذاب
واعجب من اللي يطيق يعذب أخوه
عجبي! (١)

على رجلي دم.. نظرت له ما احتملت
علي إيدي دم.. سألت ليه؟ لم وصلت
على كتفي دم وحتى على راسي دم
أنا كلي دم.. قتلت؟ والا اتقتلت؟
عجبي!! (٢)

«يا حلاج
الشر قديم في الكون
الشر أريد بمن في الكون» (٣)

١ - الوجود ودوائر العنف

أن نتحدث عن العنف لا يعني أننا نتحدث عن حكاية واحدة وحيدة اسمها العنف، أو أننا نتحدث مثلاً، عن حكاية التخلف بمعانيه الاقتصادية والسياسية والثقافية والمعرفية... إلخ، في مقابل التقدم، ذلك أن العنف منسرب في الفضاء الكوني كله، في المجتمعات كلها المتخلفة والمتقدمة، القديمة والحديثة، وإن اختلف في صوره وتجلياته وأنواعه ودرجاته وأسمائه أيضاً. فالعنف إذاً كلي الحضور، وعنيف جداً في

الكثير من الأحوال يرسِّم حدودًا وطبيعة، بل وكذلك صورة الآخر والعلاقة به.

من ثم وفي ضوء هذا الوضع المركب والمتداخل والإشكالي لا تصبح مسألة مواجهة العنف الواقع على المرأة مسألة منفصلة عن إشكالية العنف بكل أبعادها وامتداداتها وتجلياتها ولا عن عنف الثقافة ذاتها و ثقافة العنف المخترقة للفضاء الكوني والتاريخي. لكن مع ذلك تظل ثمة خصوصية فريدة للعنف الواقع على المرأة وللعنف الموجه من الرجل ضد المرأة في سياق تكييف أغلب، ما لم نقل: كل أنواع وأشكال العنف الأخرى. وذلك نظراً لطبيعة العلاقات الحميمة التي يفترض أنها تربط الرجل بالمرأة كأم أو زوجة أو أخت أو ابنة أو حتى مجرد صديقة أو زميلة، فضلاً عن كونها أولاً وأخيراً شريكة في الإنسانية، وفي ظل هذه النقطة الأخيرة أعني الحميمية التي يفترض أنها تربط الرجل بالمرأة عبر كل هذه المواقع والأدوار أو حتى عبر بعضها فقط، فإن السؤال يفرض نفسه بشدة حول كل من أسباب العنف ومفعولاته وآثاره، وكذلك وسائل مواجهته، كما هو مضمن في محاور الندوة، فضلاً طبعاً عن تحديد مفهومه. ولاشك أن إدراك أسباب العنف والوعي بمصادره يمثل خطوة أساسية وتأسيسية في كيفية مواجهته. وهنا ومن دون تردد تبدو الثقافة والخطابات المكونة لها هي المكون الحاسم، بل ورأس الحربة في حكاية العنف ضد المرأة. ذلك أنه يمكن الزعم أن جميع أشكال العنف المادي وكذلك الرمزي ولدته سواء على نحو واعٍ أو غير واعٍ الخطابات والأنساق المعرفية المرسِّمة والمنمِّطة لصورة المرأة وأدوارها الاجتماعية، وخصوصاً الخطابات الدينية والقانونية والعرفية والفنية والأدبية والإعلامية بكل ما لعبته ومازالت تلعبه هذه الخطابات من أدوار سواء في تأسيس أو تكريس أو إعادة إنتاج العنف الموجه ضد المرأة، ومرة أخرى سواء كان هذا على مستوى الوعي أو اللا وعي. وذلك لأن هذه الخطابات والأنساق متورطة في ألعاب السلطة والتسلط، والقوة والاستقواء، ولأنه على رغم كل ما أحرزته وحققته المرأة من مساحات في الفضاءات الاجتماعية المختلفة عبر نضالها الطويل والممتد مازال

مهماً في سياق موضوع هذه الورقة «العنف الواقع على المرأة ووسائل مواجهته وطرق اجتثاثه» حيث أصبحت مقولة: (اجتثاث العنف الواقع على المرأة) موضوعاً للعديد من الندوات،على سبيل المثال وهى ندوة أقامها اتحاد المحامين العرب في القاهرة في أبريل ٢٠٠٤، وقد شارك الباحث فيها، فضلاً عن تكرار تيمة الاجتثاث هذه في الطروحا ت النسوية.ومن هنا تأتى أهمية التذكير بما سلف رغم أنه قد يبدو بدهيًا للبعض :

أولاً: لأن كل هذه الأشكال من العنف واقعة على المرأة كما هي واقعة على الرجل أيضًا، وإن كان بدرجات وصور مختلفة.

ثانياً: لأن العنف الواقع على الرجل تتعدى آثاره ونتائجه إلى المرأة كذلك، ومن ثم لا يغدو العنف الواقع على المرأة مقصوراً على العنف الواقع عليها بشكل مباشر، بل إنه يتعداه ويتجاوزه على مستوى الآثار والمفعولات إلى العنف الواقع على الرجل كذلك، وبهذا يصبح العنف الواقع على المرأة عنفاً مزدوجاً بل ومتضاعفاً.

ثالثاً: وهذا هو الأهم، أن العنف الواقع على المرأة من الرجل لم يمض أبداً بلا ثمن، ولن يكون قط مجانياً أو بلا مقابل على مستوى مردوداته وعوائده الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والنفسية. بل إنه يمكن القول: إن ضرائبه تكاد تكون متصاعدة وربوية، وخصوصاً في ظل عولمة اليوم بكل ما فيها من التباس وبكل ما يصاحبها من هيمنة عسكرية واقتصادية وسياسية ومعرفية وإعلامية؛ إذ أصبحت المرأة تمثل ورقة خطيرة وملتبسة من أوراق ضغط هذه العولمة ومن أوراق مناهضتها أيضاً.

رابعاً: وهو مالا يقل أهمية عما مضى ويرتبط به ارتباطاً وثيقاً أن ممارسة العنف ضد المرأة لا تنفصل بحال عن إشكالية العلاقة بالآخر، سواء كان الآخر العرقي أو الديني أو المذهبي أو الثقافي أو حتى الطبقي... إلخ، مما يعني أن عنف الرجل تجاه المرأة لا يمضى دونما مردود على صعيد العلاقة بالآخر، بل إنه يمكن القول: إنه في

أي اجتثاث العنف،حيث الضمير هو ضمير العنف،وما تثيره هذه العبارة من تداعيات وأسئلة ودلالات. أولا: إنَّ العنف مرسَّم من خلال استعارة «الاجتثاث» هذه بوصفه نباتا أو نبتاً ضاراً متجذراً في تربة ما، لنقل شجرة ضارة ذات جذور غائرة وممتدة، ومن ثم عنف الاستعارة، ثانيا: إنَّ هذه الاستعارة تنطوي على تصور ضمني بأنه يمكن بالفعل التخلص من العنف مثلما يمكن اجتثاث أو اقتلاع شجرة سامة والتخلص منها مرة واحدة وإلى الأبد، لكن هل التخلص من شجرة واحدة سامة يعني التخلص من جميع الشجر السام ؟ والجواب بالطبع معروف، ثم هل ترسيم أو تمثيل العنف بوصفه شجرة يعد مجازاً وافياً بمقاربة ظاهرة العنف ضد المرأة عبر كل تنوع صورها وخفاء وتحولات تجلياتها؟

ربما يكون الجواب الأوفق أن يقال: إن استعارة ا لاجتثاث هنا ترسِّم العنف بوصفه نباتاً شيطانياً طفيليا و ليس شجرة،أو لبلاباً قابلاً للامتداد والانتشار الكثيف في كل اتجاه.

ثالثاً ، هل يمكن فعلاً على المستوى العملي اجتثاث العنف الواقع على المرأة بكافة صوره، هذا على نحو ما تحيل إليه ألف ولام الجنسية المضمنة في الضمير من إطلاق؟ وإذا كانت خبرات التاريخ المعروفة لنا حتى الآن لا تصادق على مثل هذا الإمكان فما هي، رابعا، الكيفيات والطرائق، والوسائل والوسائط التي يمكن تحقيق هذه الغاية أو هذا الحلم عبرها، قد يجيب البعض أن إشاعة قيم التنوير والحداثة من عقلانية وحوار وإقناع .. إلخ، فضلاً عن إشاعة ونشر الوعي النسوي والجندري هي السبيل الوحيد إلى ذلك، إلا أن شيوع هذه القيم في المجتمعات المنتجة والمصدرة لها لم ينجح كما نعرف جميعاً في اجتثاث العنف الواقع على المرأة،بل إن بعض صور التطرف النسوي والجندري ولدت ودعمت صوراً أخرى من الانكفاء النوعي المتمثل في ازدهار المثلية الجنسية والمثلية الاجتماعية، سواء في الغرب أو في مجتمعاتنا، ثم خامساً، على المستوى النظري و العملي ، أين يمكن أن توجد هذه اللغة المثالية التامة

المهيمنون على إنتاج هذه الخطابات وتأويلها ذكوراً، ومن ثم فإن حتى الهامش المتاح للمرأة على مستوى الإنتاج والتأويل مخترق في قطاعات غير قليلة منه بهيمنة المنظور الذكوري. ومن هنا أهمية وضرورة تفكيك هذه الخطابات والأنساق المنمّطة وإعادة قراءتها من منظور مغاير للمنظور المتمركز على الذكورة، لأن هذه الخطابات بأنساقها الماورائية هي بمثابة النسق التبريري المصاحب لممارسة العنف ضد المرأة، ومن ثم فإنها بمثابة الخطاب الخفي الذي يضفي نوعاً من الشرعية الصريحة أحياناً والضمنية أحياناً أخرى على الممارسات العنيفة ضد المرأة. وهكذا فإن تفكيك تيمة العنف ضد المرأة في هذه الخطابات ومساءلتها باستمرار عما ترسّمه من صور وتمثيلات نمطية ومنمّطة للمرأة يكتسي أهمية خاصة، إذ بدون نقد ونقض هذه التيمة وتعنيفها على مستوى هذه الخطابات لا سبيل لمواجهة العنف الواقع على المرأة حتى وإن أجريت بعض التحسينات التشريعية على المستويات الأخرى السياسية والاقتصادية والأحوال الشخصية.. إلخ. ذلك أن محنة المرأة مع العنف أساساً محنة ثقافية وتصورية، فالعنف الموجه ضدها هو بالأساس حالة عقلية متولدة من استيهامات تخيلية وتخييلية من نتاج الثقافة؛ ولذا-من أجل تغيير هذه الوضعية التصورية والمعرفية للمرأة في المخيلة الثقافية الذكورية، وكذلك أيضاً بدرجة ما في المخيلة الثقافية الأنثوية، ذلك أن تلك الأخيرة ليست بريئة تماما من ممارسة العنف تجاه ذاتها ونوعها- فإنه لا بد من أجل إعادة تأهيل مؤسسات المجتمع المختلفة لاستقبال صور أخرى للمرأة غير مؤسسة على تصورات قبلية، من ممارسة نوع عنيف من المراجعة والمساءلة والنقض للصور النمطية العنيفة المهيمنة سواء على الوعى أو اللاوعى. ولا شك أن خطابي هذا يبدو عنيفاً، وهذا بدوره يقودني مرة أخرى إلى إشكالية العنف على المستويين الأنطولوجي والنظري وإلى عنوان الندوة - الذي يعكس توجهاً عاماً- وما ينطوي عليه من تضارب أو تناقض أو لنقل بالأحرى من إحراج على المستويين النظري والعملي، وهو ما يتمثل في عبارة «طرق اجتثاثه»

الرد والرد ربما بأوصاف أقسى من هذا أو يدفعني إلى الصمت الذي قد يؤوله البعض أيضاً عل أنه نوع من التعالي أو الازدراء الذي لا يخلو بدوره من العنف، هذا على الرغم من أن هد في وهدف المستمعين أو القراء هو التواصل حول الموضوع المطروح . بالطبع لا توجد مثل هذه الضمانة حتى في حالات صدق النية المطلق.

وعلى سبيل المثال فلننظر للشاهد الراهن، وهو عبارة (اجتثاث العنف) فهل كل ما أشرت إليه أو سأشير إليه كان في مخيلة صائغتها أو صائغها، أو لنقل صائغيها؟ في الأغلب لا، إلا أن هذا لم يمنعني من أن أقرأ فيها كل ما قرأت وأن أمارس عليها كل ما مارست أو سأمارس من عنف، لكن تظل هناك ملاحظة مهمة، وهي أن هذا العنف غرضه التواصل وأنه جزء من نسيج التواصل ذاته، هذا التواصل الذي يحوي في طياته نقيضه (عدم التواصل)؛ ليصبح هو ذاته موضوعا للتواصل وعدم التواصل أيضا هكذا دواليك. وتلك إشكالية أخرى من إشكاليات العنف، وهي تواصل العنف وعنف التواصل.

إن هذا المنظور الذي يقرن الكلام بالعنف يعيه جيدا الشعراء و البلاغيون واللغويون العرب، خصوصا البلاغيين واللغويين المعتزلة، كما نجد لدى كل من الجاحظ وابن جنى، ولهذا نجد الجاحظ في مفتتح كتابه «البيان والتبيين» يستعيذ على نحو تلاعبي من فتنة القول (٥) كما نجده يرصد ثيمة عنف الكلام في المأثور عموماً من قرآن وحديث وشعر وعبارات مرسلة؛ ليدلل على قوة فعل الكلام وما يتولد منه من عنف، وكونه هو ذاته فعلاً عنيفاً، فيورد شواهد تقرن مثلاً بين الكلام والعورة، كما هو قول أبي العباس الأعمى:

إذا مات منهم سيد قام سيد   بصير بعورات الكلام زميتُ (٦)

أو قول الجهينة:

بصير بعورات الكلام إذا التقى   شر يجان بين القوم حق وباطلُ (٧)

أو قول آخر:

التي تتيح تواصلاً شفافاً صافياً، دونما لبس أو التباس أو احتمال تأويلات متعددة، فضلاً عن المراوغة والكذب، واللغة كلها إخلاف واختلاف ومتورطة تماما في ألاعيب القوة؟

ثم، سادسا، أين يمكن أن يوجد، بعيداً عما لدى كل من جرايس وهابر مس، هذا المتكلم المثالي وذلك المستمع النموذجي اللذان تقوم عملية التواصل لديهما على مفهوم التعاون، ثم حتى لو كانا صادقين في رغبتيهما في الإفهام والفهم الكامل فهل ينجحان، ثم ماذا عن طرف ثالث يفهم من تواصليهما المفترض شيئاً آخر تماماً عما أراد كل منهما أن يُفهِمَه أو يفهمه؟

٢-العنف اللغوي

وهذا بدوره يثير مشكل العنف اللغوي وإساءات الفهم غير المقصودة والمقصودة، وما يتولد منها من عنف بداية من أبسط مخاطبات الحياة اليومية، وما قد تنطوي عليه أو توحي به من تعريض أو تلقيح أو سخرية وتهكم أو غمز ولمز،فضلاً عن صيغ التهديد والوعيد والزجر والتوبيخ والسب الصريحة، وما إليها مروراً بالخطاب الدبلوماسي وما قد يحويه من مناورات لغوية عديدة : من مراوغة وتضليل وعبارات ملتبسة وأخرى مطاطة وفضفاضة، ناهينا من الأدب الذي يفكك و يقوض الشفرات اللغوية المعتادة في ظل ما يمارسه من عنف منظم على اللغة. وفي سياق كل هذا يبدو العنف متغلغلاً في أكثر وسائط التواصل الإنساني شيوعا وهي اللغة. وهو بالطبع ما يعنى مأزقاً آخر نظرياً وعمليا على مستوى محاولة اجتثاث العنف، فبفرض أنني أردت أن يكون خطابي هذا مفهوما للحضور ولكل قارئ قد يقرؤه وأنني كنت بالفعل صادق النية والقصد في محاولتي تلك فهل من ضمانة لعدم إساءة الفهم الذي قد يدفع البعض للرد علي، مثلا، واتهامي بعدم الفهم للموضوع أو بضيق الأفق أو بالنظرة السطحية أو بالتعميم أو بالتعالي وبالتحليق النظري أو بالمراوغة وعدم الدخول في صلب الموضوع... إلخ، أو حتى بالتحريض على العنف مما قد يدفعني إلى

الانسلال والولوج والنفاذ إلى ما تعجز الإبر عن النفاذ إليه، ضمن ما يورده لنا أيضاً الجاحظ، حيث يقول طرفة:

رأيت القوافي يتلجن موالجا		تضايق عنها أن تولجها الإبر

كما نجد الأخطل يتناص مع طرفة فيقول:

حتى أقروا وهم منى على مضضٍ		والقول يُنفذُ ما لا تُنفذُ الإبر(١٨)

كما نجد هذه الصورة التي تقرن الحرب الفعلية بالكلام:

فإن النار بالعودين تذكى		وإن الحرب أولها الكلامُ (١٩)

٣-صمت العنف / عنف الصمت

ونظراً لهذا العنف المتأصل في اللسان والكلام، والمقترن به سواء على مستوى ذاته أو على مستوى ردود الفعل المتولدة منه نجد العديد من المأثورات التي بمفارقة لافتة تحرض على الصمت وتعنف اللسان والكلام بكلام هو ذاته عنيف، مثل «اللسان سبع عقور» و «ليس شيء أحق بطول سجن من لسان» و «مقتل الرجل بين فكيه» و «ما أعطى العبد شراً من طلاقة اللسان» (٢٠) رافعة قيمة الصمت والسكوت على قيمة الكلام عبر استعارتي الذهب والفضة المتمثلة في عبارة «لو كان الكلام من فضة، لكان السكوت من ذهب» (٢١) مما حدا بالجاحظ إلى أن يؤلف رسالة كاملة بعنوان «تفضيل النطق على الصمت» وإذا كان الجاحظ قد رصد تيمة عنف الكلام على هذا النحو، فإننا نجد ابن جني يؤثل لعنفية الكلام في سياق مفهومه للاشتقاق الأكبر، أو ما يمكن أن نطلق عليه «اقتران الحقل الدلالي بالحقل الفونيمي» فيرى أن الكلام والكلم مشتقان دلالياً من ظاهرة تنتمي إلى نطاق العنف الجسدي، وهي الكَلم أي الجرح، وهو ما يعني أن الكلام مستعار من الجرح. ويعلق ابن جني معللاً ومفسراً دوافع هذا الاشتقاق بأن الكلام «سبب لكل شر» (٢٢)

وبالطبع فإن هذه الاستعارة تكشف عن مدى حساسية الثقافة العربية لعنف وقوة الكلام. وابن جني لا يكتفي بهذا، بل يرى أن كل التقليبات الفونيمية لمادة «ك.ل.م»

ولا قائلٍ عوراءَ تؤذي جليسَه ولا رافعٍ رأساً بعوراء قائلِ [٨]

فالكلام إذاً وفق هذه الشواهد وسيلة للتعرية وكشف العورات والفضح، مما يجعله سلاحا خطيراً من أسلحة العنف الرمزي. وهو ما تجسده الآية القرآنية الكريمة في وصف المنافقين: «فإذا ذهب الخوف سلقوكم بألسنة حداد» [٩] كما نجده يستشهد بشواهد أخرى تقرن اللسان والقول و الكلام بأنواع الأسلحة المختلفة مثل قول حسان للنبي حين سأله ما بقى من لسانك فأجابه «والله أن لو وضعته على شعر لحلقه أو على صخر لفلقه» [١٠].

فاللسان هنا في حدة شفرة الموسى، و في غلاظة وصلابة أية آلة قادرة على فلق الصخر.

وإذا كان هناك من يرى أن جرح اللسان كجرح اليد [١١] أو أن لسانه كالمقراض الخفاجي ملحباً، أي قاطعا [١٢] أو أن لسانه صارم كذباب السيف ما مس قطع [١٣] أو أن تراشق الألسن كالتراشق بالنبال [١٤] فإن هناك من يرى أن العنف اللغوي أعنف من العنف الجسدي حيث جراح السيف تبرأ بالمداوة في حين جراح اللسان جراح خالدة على أبد الدهر:

وجرح السيف تدمله فيبرا ويبقى الدهر ما جرح اللسان [١٥]

وهو ما نجده أيضاً في حديث النبي «والله لشعرك أشد عليهم من وقع السهام في غبش الظلام» [١٦]

كما نجده في هذه الصورة التدميرية التي يستشهد بها أيضاً الجاحظ لمحمد بن زياد:

وسبًّا يود المرء لو مات قبله كصدع الصفا فلقتَه بالمعاولِ [١٧]

حيث يبدو جبروت العنف اللغوي أو اللفظي بكل ما يخزنه في تضاعيفه من عنف رمزي هنا أقسى وأعنف بكثير من الموت ذاته، بل دافعاً إلى تمنى الموت بأثر رجعى.

كما نجد هاتين الصورتين الدالتين على العنف الرهيف للشعر وقدرته على

ورجلاً، للكثير من الإكرهات العنيفة لهذا الوجود بالرهان على الآخر فيه وعلى الآخر عموماً، وهو ما لا يتولد غالباً إلا تحت ضغط وعنف ووطأة الحاجة والأزمة، على نحو يوجزه القولان المأثوران «الحاجة تفتق الحيلة» و «الحاجة أم الاختراع» ومن ثم يمكن القول: إن العنف على إطلاقه ليس شراً مطلقاً مثلما أن غيابه المطلق ليس خيراً على الإطلاق سواء بالنسبة للرجل أو بالنسبة للمرأة. وكأنه هكذا تماماً مثل مادته اللغوية في العربية يحتمل النفع والضرر : يحتمل أن يقلب فيصبح «نفع» كما يحتمل أن يقلب فيصير «عفن». هكذا يبدو العنف وكأنه يتأرجح بين حدي الضرر والنفع، بين قطبي المنفعة - الربح - الكسب و/ التعفن والتحلل والفساد.

وهكذا وفي ظل كل ما سلف فإنني أتصور أن القول بإمكانية اجتثاث العنف لا تقل في طوباويتها العنيفة عن تصور، مثلاً، أن السلام هو الخيار الاستراتيجي الوحيد للدول العربية (على نحو ما قال الرئيس المصري في مؤتمر القمة العربية في مصر عام ٢٠٠٠).

مع ذلك تظل هناك حاجة إلى فهم الدافع وراء التلفظ بعبارة عنيفة إلى هذا الحد، وتحوى في طياتها وربما رغماً منها، كل هذه اللوازم.

في تقديري إنها يمكن أن تفهم بوصفها تعبيراً انفعالياً عن استياء وغضب حاد بلغ ذروته من كم وكيف العنف واتساع دوائر دواماته المتلاحقة وبوصفها صرخة دالة على نفاد صبر مطبق يوشك على الانفجار إزاء وطأة العنف الضاغطة على النفوس والأجساد، صرخة تحوي في طياتها وصداها ما يجاوز حدود العنف الواقع على المرأة إلى العنف عامة، حتى وإن لم تصرح بذلك، وكأنها تُضمر على مستوى اللاوعي أن العنف إذا توقف إزاء المرأة سيتوقف على كافة الأصعدة الأخرى.

إلا أن مثل هذه الصياغة لا تساعد في تصوري على المواجهة الفعالة للعنف الواقع على المرأة، ليس فقط لأنها تُرسِّم المرأة بوصفها كائناً مثالياً إلى هذا الحد، وإنما وهو الأخطر والأهم ، لأنها تُرسِّم المرأة بوصفها كائنا ضد الحياة، ومن ثم تضفي

فيما عدا «ل.م.ك» تقترن بالقوة والشدة (٢٣) ثم سادساً، وبعد هذا التطواف الطويل للتدليل على اقتران الكلام بالعنف، دعونا نتساءل عن المقتضيات التي يتطلبها الإنفاذ لمثل هذه الرغبة أو الحلم في «اجتثاث العنف»، وما النتائج التي يمكن أن تترتب على نجاح مثل هذا الإنفاذ؟

وفي تقديري أن مقتضيات هذا الإنفاذ لا تخرج عن أحد احتمالين: إما الصمت المطبق على نحو مايدعونا دعاة الصمت في الثقافة العربية، مما يعني اللاتواصل والعزلة المطلقة، وهو خيار يقترن بالموت على حد ما يصوره أبونواس في قوله:

مت بداء الصمت خيرٌ لك من داء الكلام (٢٤).

وإذا كان هذا الخيار بالطبع خياراً مستحيلاً، فضلا عن كونه بالغ العنف، فإنه لا خيار آخر لإنفاذ مثل هذه الرغبة سوى التدويم المطلق للعنف عبر كافة الوسائل والأسلحة المتاحة والممكنة. وهو ما يعني أن أية محاولة لاجتثاث العنف تماماً وجذرياً لن تكون سوى بمثابة ضخ دماء جديدة في جسد العنف، أي تمديد العنف وتدويمه إلى أقسى وأقصى حد ممكن! وهي بالطبع مفارقة أخرى من مفارقات العنف، وأحد الأسباب التي تجعله إشكاليا إلى هذا الحد.

ثم ألن يكون ناتج هذا، إذا ما افترضنا النجاح في إنفاذ هذه الرغبة، هو الإفضاء إلى ما كان سيفضي إليه المشروع الشهرياري إذا ما بلغ ذروته ولم تظهر شهرزاد، ألن يكون؛ بحكم أن الرجل هو المصدر الأساس للعنف الواقع على المرأة، تصفية لأحد شقي الحياة، مما يعني فناء عاجلاً للحياة الإنسانية برمتها؟

ثم، سابعاً، هل حقا من مصلحة الإنسان، رجلاً أو امرأة أن يتخلص، أو لنقل أن يتخلصا، من كل صور العنف، هل ستكون الحياة بالضرورة أجمل بدون أي عنف؟ وهنا أرجو ألا يفهم من سؤالي هذا أي نوع من أنواع الترويج المطلق للعنف، لكن هذا أيضاً لا يعني أنني ضد كل أنواع العنف، مادام العنف ضرورة من ضرورات الحياة وأحد الإكراهات الخلاقة للوجود الإنساني المشروط، حيث يدين الإنسان، امرأة

المرأة وفي توليده لنصوص أخرى عنيفة، وهو نص عقاب المرأة في سفر التكوين حيث يخاطب الرب الإله المرأة قائلاً:

« تكثيراً أكثر أتعاب حبلك. بالوجع تلدين أولاداً. وإلى رجلك يكون اشتياقك وهو يسود عليك» (٢٧) وفيما يبدو أن هذا النص تتولد منه نصوص أخرى أيضاً في التوراة خاصة بالمرأة حيث نجد في سفر اللاويين علامات جسدية أخرى خاصة بالمرأة تبدو وكأنها لعنة « وإذ حاضت المرأة فسبعة أيام تكون في طمثها، وكل من يلمسها يكون نجساً إلى المساء، كل ما تنام عليه في أثناء حيضها أو تجلس عليه يكون نجساً وكل من يلمس فراشها يغسل ثيابه ويستحم بماء ويكون نجساً إلى المساء. وكل من مس متاعاً تجلس عليه يغسل ثيابه ويستحم بماء ويكون نجساً إلى المساء. وكل من يلمس شيئا كان موجودًا على الفراش أو على المتاع الذي تجلس عليه يكون نجساً إلى المساء(٢٨) ...». كما نجد أيضا، في السفر ذاته، بخصوص ولادة المرأة أنه « إذ حملت امرأة وولدت ذكراً تظل الأم في حالة نجاسة سبعة أيام كما في فترة الحيض. وفي اليوم الثامن يجرى ختان الطفل. وعلى المرأة أن تبقى ثلاثة وثلاثين يوماً أخرى إلى أن تطهر من نزيفها، فلا تمس أي شيء مقدس ولا تحضر إلى المقدس، إلى أن تتم أيام تطهيرها.

وإن ولدت أنثى فإنها تظل في حالة نجاسة مدة أسبوعين وتبقى ستة وستين يوما حتى تطهر من نزيفها..» (٢٩). وبداية نلاحظ هذا التضعيف للنجاسة أو هذه النجاسة المضاعفة في حالة ولادة الأنثى لأنثى ،فضلاً عن أن العنف الموجه ضد المرأة عبر هذه النصوص ليس عقاباً محدداً بزمن أو مدة أو عمل محدد، بل إنه عنف أزلي أبدي، وكأنه تكفير أزلي – أبدي، أو مثلة أشبه بمثلة برومثيوس، وإن كان برومثيوس قد وجد هرقل ليحرره ويفك قيوده من لعنة زيوس (٣٠) فإن تحرير حواء من هذه الشروط الجسدية لن يعنى سوى اجتثاثها، ومن ثم اجتثاث الحياة . لكن ترى إذاً، ماذا كان سيحدث لو أن كل هذه العلامات التي كتبها الرب الإله على جسد حواء قد

على المرأة صفات شهريارية.

وهنا فإن السؤال يطرح نفسه كيف يمكن إذاً التعامل مع العنف، العنف عامة، والعنف الواقع على المرأة على وجه الخصوص، مادام حلم اجتثاثه هو خارج شروط إمكان الحياة ذاتها ومادام اجتثاثه يمثل تهديداً بزوال الحياة وفنائها؟

قد يكون الرد السياسي والقانوني هو المزيد من التشريعات القامعة والرادعة للعنف والمزيد من تعزيز التشريعات الحامية للمرأة، إلا أن هذا وحده رغم أهميته ، لا يكفي، وربما كانت له ردود فعل سلبية وأشد عنفاً، إذ قد يؤدي ، على حد ما يذكر هابرس ماس، إلى أن تصبح (كل العلاقات الاجتماعية مصوغة قانونياً، بين الآباء والأبناء، المدرسين والتلاميذ، بين الجيران...) إذ إن «هذه الإصلاحات القانونية وإن كانت تصحح أحياناً العلاقات القديمة للسيطرة فإنها تولد (ما يطلق عليه) اندثاراً بيروقراطياً للتواصل» [٢٥] فضلا عن الإمكانية الدائمة لاختراق القوانين والتحايل عليها، مادام أن القوانين تسن دائما لكي تخترق) على حد ما يذهب أمل دنقل [٢٦]، خصوصا في ظل بطء العربات القانونية لدينا. ومن ثم فإن العنف لا تجدى معه صيغة واحدة فقط، وإنما يحتاج إلى ترسانة كاملة من الإجراءات وحس ذكي قادر على اختيار الإجراء أو الإجراءات الأكثر تجاوباًمع الموقف، كما يحتاج تآزر جهود متضافرة على مستوى كافة مؤسسات المجتمع، وخصوصاً المؤسسات الدينية والأسرية والتعليمية والإعلامية والثقافية، فضلا عن الدور المنوط بمؤسسات المجتمع المدني غير الحكومية. و في جميع الأحوال فإن العنف يتطلب مواجهة الصور النمطية المولدة للعنف و مفاوضتها على مستوى الذات وعلى مستوى الآخر وعلى مستوى الوعي و اللاوعي الجمعي عبر آليتين متزامنتين من التفكيك وإعادة البناء على نحو ما تعلمنا شهرزاد في درسها الذي لا ينفد.

٤- جسد المرأة وعنف المحكى

وهنا سأحاول قراءة نص بالغ القصر إلا أنه بالغ العنف في تأسيسه للعنف ضد

جسدياً وغائر في جسدها، هكذا ومن خلال هذه الحكاية الأولى والكبرى لجسد حواء وللقانون والعقاب والتكفير أمكن اشتقاق كل ما يرتبط بنفس حواء وعقلها، ومن هذه الحكاية الكبرى أيضاً يمكن الزعم أنه تم تجنيس العنف كما تم تعنيف الجنس، ومن هذه الحكاية أيضاً يمكننا أن نقول: إن العقوبات الجسدية،العقوبات المكتوبة على الجسد، كالكي والبتر والخصاء والختان... وكل صور التمثيل الجسدي والمثلة قد تعززت، فضلاً طبعاً عن تأسيسها للتفاوت كأصل طبيعي مما يعني أيضاً أن حواء كانت ضرورية، أو لنقل: إن جسد حواء كان ضرورياً لتأسيس فكرة السلطة والتسلط والسيادة. وكأن جسد حواء كان شرط إمكان تبرير التسلط ،والأهم من كل ذلك أنه كان شرط تبرير العنف وإعادة تسميته بأسماء من قبيل العدل والعدالة والقصاص والعقاب والقضاء والحق، أي إنه كان شرط إمكان إضفاء الشرعية على العنف، أي إخفاء العنف عبر إعادة تسميته؛ ومن ثم تسمية كل عنف ثانٍ باسم غير اسمه. وهكذا تحولت المرأة من كونها مُعيناً نظيراً للرجل على حد العبارة التكوينية إلى موضوع للتسلط والعبرة.

وتتمثل خطورة هذا الخطاب في أنه اخترق الثقافات الإنسانية الأخرى؛ إذ تبنته مؤسسات التأويل في الثقافة الإسلامية، إذ نجد تناصات عديدة معه في سياق التفسير للظواهر الجسدية والنفسية والذهنية والحقوقية لحواء، هذا على الرغم من أن النص القرآني لم يميز في العقوبة بين آدم وحواء، إذ لم ينص على شيء أكثر من إقصائهما من الجنة، ولم يؤول قط أي ظواهر فسيولوجية مرتبطة بجسد المرأة بوصفها عقاباً أو عقوبة، مع ذلك فإننا نجد نص وهب بن منبه الذي يورده ابن قتيبة في عيون الأخبار ضمن كتاب النساء ليتماهى تماماً مع عنف النص التوراتي إزاء المرأة؛ إذ يقول: «عاقب الله المرأة بعشر خصال:

١- شدة النفاس

٢- وبالحيض

فسرت بوصفها جزاءً وثواباً، بوصفها مكافأة أو عطية وهبة وهبها الإله لها جزاء فضولها الجميل ومبادرتها الفريدة التي بددت عمى آدم وغشاوته الأولى؛ ليدرك جسده وجسدها، جزاء هبة المعرفة التي وهبتها له ولنسله، هل كانت كل هذه العلامات ستُقرأ بوصفها عنفاً حتى وإن كانت مؤلمة؟

إن هذا السؤال الافتراضي يتجاوز كونه مجرد سؤال بلاغي، لأنه يهدف إلى التدليل على أن عنف الخطاب أعنف بكثير من عنف الظواهر التي يفسرها. إذ إن الخطاب المفسِّر للعنف المصيري البدني الواقع على حواء هنا يتضاعف ويتحول إلى عنف نفسي لا يُحتمل؛ إذ يجعل علاقة المرأة مع جسدها علاقة رفض مبدئي وعدم توافق، لقد أصبح الجسد موضوعاً للعنة، وكل العلامات المشار إليها تتحول إلى علامات حضور أبدي لهذه اللعنة. وفي ظل عنف هذا الخطاب، فضلاً عن عوامل أخرى عديدة، علينا دراسة وقراءة ظواهر أخرى من قبيل رفض الإنجاب والإجهاض ونزع الرحم من أجل عدم الإنجاب، والعنف الجنسي المعكوس مثلما حدث من ممارسات في سجن أبي غريب في العراق من قبل بعض الضابطات الأمريكيات.

لقد تحول جسد حواء إلى وسيلة إيضاح لفكرة انتهاك القانون والعقوبات، إلى جسد مكتوب عليه إعادة كتابة العقوبات في كل فعل من أفعال الجنس، وفي كل فعل من أفعال الحمل والولادة ومع كل دورة شهرية؛ إذ الدم العلامة التي هي أجلى للعنف ليس علامة على العنف الحائق بحواء، أو علامة مقترنة بثمن هبة الأمومة وعطاياها الجميلة، أو حتى شرطاً فسيولوجياً قاسياً كان على المرأة أن تتكبده في مقابل عطايا جسدية - سيكولوجية أخرى مرتبطة بعطايا الحب والأمومة كما قلنا، بل إنه علامة عنف مضاد على عنف أولي أي علامة القانون الذي ليس إلا عنفاً مضاداً لأي عنف أولي أو ابتدائي، هكذا يبدو أن القانون يَدين في جذره إلى جسد حواء، وليس إلى جسد ابنها المقتول هابيل، فالقانون وإنفاذ القانون ممثل جسدياً بل لنقل محفور

المصادر والمراجع العربية

– ألف ليلة وليلة، دار صادر، بيروت، ١٩٩٩.
– ابن جني (أبو الفتح عثمان): «الخصائص»، ت: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، د.ت.
– ابن قتيبة (أبو محمد عبدالله بن مسلم): «كتاب عيون الأخبار»، ج ٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.
– الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) «البيان والتبيين»، ت: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٥.
– القرآن الكريم.
– الكتاب المقدس، مؤسسة الرسالة،القاهرة ١٩٩٩.
– آمال طنطاوي: «المهمشون في صعيد مصر» هيريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٢.
– أمل دنقل: «الأعمال الكاملة»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.
– صلاح جاهين، رباعيات، ص ٢٠، الأهرام، القاهرة، ط ١، ١٩٨٧.
– صلاح عبد الصبور: «ديوان صلاح عبدالصبور»، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.
– طارق النعمان: «مفاهيم المجاز بين البلاغة والتفكيك»، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣.
– برنارد أيفلن، ميثولوجيا الأبطال والآلهة والوحوش، ترجمة حنا عبود، دار صادر، د.ت.

٣- وبالنجاسة في بطنها وفرجها
٤- وجعل ميراث امرأتين ميراث رجل واحد
٥- وشهادة امرأتين كشهادة رجل واحد
٦- وجعلها ناقصة العقل والدين لا تصلي أيام حيضها
٧- ولا يُسلم على النساء
٨- وليس عليهن جمعة ولا جماعة
٩- ولا يكون منهن نبي
١٠- ولا تسافر إلا بولي» [٣١].

هكذا يتبنى وهب المنظور التوراتي تماماً، ليس فقط ليفسر ما هو جسدي فحسب بل ليسقطه أيضاً على ما هو حقوقي وديني وعقلي واجتماعي.

وليس هذا سوى مشهد ضئيل جداً من سموات العنف المفتوحة على المرأة إلى حد أصبح يدفعها إلى الانكفاء على ذاتها ونوعها، والاكتفاء بهما على نحو تكاد توجزه وتكثفه، حرفياً وليس مجازياً، وصية (القرندل) فى «الأميرة تنتظر»:

يا امرأة وأميره
كونى سيدة وأميره
لا تثنى ركبتك النورانية في استخذاء
في حقوي رجل من طين
أياً ما كان
وغداً أوشهماً
عملاقاً أوأفاقاً
ولتتلقى ألوان الحب، ولا تعطيه
اضطجعى مع نفسك
ولتكفك ذاتك [٣٢]

٢٢- ابن جني، الخصائص، ج١، ص ١٤.
٢٣- المصدر نفسه، ص ١٣-١٧.
٢٤- البيان والتبيين، ج١، ص ٢٦٩.
٢٥- حوارات في الفكر المعاصر، إعداد وترجمة محمد سبيلا ،ص٩٤، وأنظر أيضاً آمال طنطاوي، المهمشون في صعيد مصر آليات السيطرة والخضوع ص ١٨.
٢٦- يوميات كهل صغير السن، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، الأعمال الكاملة ، ص٩٧.
٢٧- سفر التكوين الإصحاح ٣، آية ١٧.
٢٨- اللاويين، الإصحاح، ١٩،١٥-٢٤.
٢٩- اللاويين الإصحاح ١٢، ٢-٦.
٣٠- حول أسطورة برومثيوس، وتخليص هرقل له، انظر أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، ١٠٠،١٠١، وانظر أيضاً برنارد أيفلن ، ميثولوجيا الأبطال والآلهة والوحوش ، ترجمة حنا عبود، ص ص٦٣،٦٦.
٣١- ابن قتيبة، عيون الأخبار ج ٤، ص ١١٣.
٣٢- صلاح عبد الصبور، الأميرة تنتظر، ضمن الأعمال الكاملة، ص ٤٣٨.

المراجع المترجمة

- حوارات في الفكر المعاصر، إعداد وترجمة محمد سبيلا، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ١٩٩١.
- مانفريد فرانك: «حدود التواصل: الإجماع والتنازع بين هابرماس وليوتار»، ترجمة وتعليق عز العرب لحيكم بثاني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٣.

١- صلاح جاهين، رباعيات، ص ٢٠، الأهرام، القاهرة، ط ١، ١٩٨٧.
٢- المصدر نفسه، ص ١٩.
٣- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأول والثاني، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.
٤- صلاح جاهين، رباعيات، ص ٦.
٥- انظر: الجاحظ، البيان والتبيين،ج ١، ص ٣.
٦- المصدر نفسه، ص٢٣٣.
٧- المصدر نفسه، ص٢١٥.
٨- المصدر نفسه، ص٢١٦.
٩- (الأحزاب:١٩)، وانظر: البيان والتبيين، ج ١، ص ٨.
١٠- البيان والتبيين، ص١٦٣.
١١- انظر: المصدر نفسه، ص١٥٦.
١٢- المصدر نفسه، ص١٥٩.
١٣- المصدر نفسه،ص١٦٧.
١٤-انظر: المصدر نفسه، ص ٢٦٦.
١٥- المصدر نفسه، ص ١٦٧.
١٦- المصدر نفسه،ص٢٧٣.
١٧- المصدر نفسه، ص ١٥٧.
١٨- المصدر نفسه، ص ١٥٨.
١٩- المصدر نفسه، ص١٥٨.
٢٠- المصدر نفسه، ص ١٩٤.
٢١- المصدر نفسه، ص ٢١٧.

The Image of Women in the Outcast Vagabond Poets (Al-Sa'aleek) in the Pre-Islamic Age

Dr. Yousef M.Oliemat

Abstract

This study attempts to present a new view of the image of women in the writings of outcast pre-Islamic poet, proceeding from cultural criticism of the time which examines the textual structure and their inherent intellectual, ideological, and historical references.

The study falls in two parts: First; theoretical, and it studies the artistic image in the light of cultural criticism. This image follows an aesthetic structure with an inherent cultural patterns. Second; procedural, and it deals with a new image of women in the outcast text that varies from the study of critics who have dealt with this subject.

A new perception has been verified through an indepth reading of the following:

- The image of blaming women.
- The image of the departing women.
- The image ot the working women.

صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي

د. يوسف محمود عليمات *

الملخص

تحاول هذه الدراسة تقديم رؤية جديدة لصورة المرأة في نصّ الصعلكة عند الشعراء الجاهليين، انطلاقاً من معطيات النقد الثقافي Cultural Criticism، وطروحاته النقدية التي تسعى إلى فحص البنى النصية، وما تضمره من مرجعيات فكرية وأيديولوجية وتاريخية.

وقد جاءت الدراسة في قسمين:

- **الأول نظري**، ويدرس الصورة الفنية في ضوء النقد الثقافي. وبينت الدراسة أنّ الصورة الفنية تشكل، في منظور القراءة الثقافية، بنية جمالية محمّلة بالأنساق الثقافية المضمرة، وأنّ الصورة قادرة على خلق المعاني والأنساق الأيديولوجية والثقافية التي تتخذ من الرمزي والجمالي أداةً للكمون والاستتار.

- **والثاني إجرائي**، إذ قدمت الدراسة من خلاله صورة جديدة للمرأة في نصّ الصعلكة، مغايرة لدراسات النقاد الذين تناولوا هذا الجانب بالتحليل والنقد. وتحققت الرؤية الجديدة للدراسة من خلال القراءة الفاحصة للموضوعات الآتية:

- صورة المرأة العاذلة.
- صورة المرأة الظاعنة.
- صورة المرأة العاملة.

* أستاذ النقد الثقافي المساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن.

التكثيف، وهكذا فإن التحليل يقودنا إلى اكتشاف ملمحين ملائمين للصورة: فهي من الناحية البنيوية شمولية، وهي من الناحية الوظيفية تكثيفيّة، إنّها إذن شمولية لكي تتكثف...»[٥]. وتذهب الدراسة الآنية إلى أنّ فاعلية الصورة الفنية في الخطابين الشعري والنثري لا تتحصل في تضمنها للجوانب الجمالية التي أشرنا إليها سالفاً من تشبيه واستعارة ومجاز...إلخ، وإنّما تتجلّى طاقاتها بما تضمره في شفراتها من أنساقٍ ثقافية مخاتلة. وهذا يعني من وجهة نظر الدراسات الثقافية Cultural Studies أنّ «قيمة النصّ تتحدّد بصيغة اندراجها المضاعفة في التشكيل الأيديولوجي وفي النسَل المتوافر من الخطابات الأدبية، وبهذه الطريقة يدخل النص في علاقة مع سلسلة محدودة دوماً من القيم والاهتمامات والحاجات والقوى والطاقات والمحددة تاريخياً التي تحيط به، إنّه لا «يعبّر» عن – ولا «يعيد إنتاج» – مثل هذه الأشياء...، بل إنّه يبني نفسه ويشكلها داخلاً في علاقة مع العلاقات الأيديولوجية التي يشكّل نظامها الرمزي»[٦].

وبناء على هذا، فإن النّص الشعري يعدُّ تشكيلاً جمالياً ثقافياً في آن واحد، حيث تصبح المعطيات البلاغية أو مكوّنات الصورة الفنية أدواتٍ مؤثرة تحفز المحلل الثقافي إلى اكتناه المدلولات النسقية في بنية النّص الشعري.

وتحدّث إيجلتون عن قدرة الصورة الفنية على المراوغة والإيحاء؛ إذ إن «الحقل الجمالي تصويري Graphic، ومباشر وفوري ومقتصد، يعمل على الأعماق الغريزية والعاطفية، ولكنه يلعب أيضاً على السطوح الفعلية للإدراك ضافراً نفسه مع مادة التجربة التلقائية ومع جذور اللغة وإيماءاتها»[٧]. ويرى إيجلتون أن هذه الطاقات التي يمتلكها الحقل الجمالي تجعله قادراً على أن يكون طبيعياً، وتقديم نفسه بوصفه بريئاً أيديولوجياً بطرق لا تتوافر بسهولة للحقول السياسية والتشريعية للأيديولوجية[٨].

إنّ القراءة الثقافية للنّص الشعري تركّز على القيمة الجمالية للنّص بوصفها

أولاً: الصورة الفنية وتشكيل النسق: مدخل نظري:

حظي مصطلح «الصورة» باهتمامٍ كبير في الدراسات النقدية المعاصرة على المستويين التنظيري والإجرائي. ولكن على الرغم من هذه الحظوة الملحوظة للمصطلح، فإنّ كلّ هاته الدراسات لم تتمكن من التواضع على حدٍّ جامع مانعٍ لمصطلح الصورة.

ويبدو أنّ «لمصطلح الصورة مفاهيم مختلفة لدى أفرع المعرفة في عصرنا الحديث؛ فمفهومه في علم النفس غير مفهومه في الفلسفة، ومفهومه في الفلسفة غير مفهومه في النقد الأدبي أو الشعر، بل إنّ مفهومه في الشعر ليس واحداً دائماً، وإنّما هو في تحوير وتبديل مستمرين حتى أنّ كلّ مدرسة فنية تعطيه المفهوم الذي يتفّق وفلسفتها العامة»(١).

وتشكل الصورة الفنية بما تنطوي عليه من أبعادٍ جمالية مؤسسة على الشعرية وبلاغة المجازات والاستعارات والرموز، فاعلية مؤثرة في البنى النصية للخطاب الأدبي بشكل عام. وقد أشار (ل. س. رامبو) إلى أنّ «التصويريين عدّوا الصورة ليس مجرد نسخ للتجربة، وإنما إعادة خلق مثالي لها وواسطة لرؤية ما وراء الإدراك إلى داخل الأشياء، أي قوة إدراكٍ خاص وجمالية جديدة»(٢).

وأمّا المجال التفصيلي للصورة فإنه «يجعل الصورة تركيبة عقلية تحدث بالتناسب أو بالمقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة، عنصر ظاهري وآخر باطني، كما يحدّد جمال ذلك التناسب أو المقارنة بعنصرين آخرين هما: الحافز والقيمة؛ لأن كل صورة تنشأ بدافع وتؤدي إلى قيمة»(٣). وهذا المفهوم أشار إليه بول دي مان بقوله: «إنّ من الخصائص المميزة للغة الشعرية أن تكون قادرة على إخفاء المعنى وراء إشارة مضللة، مثلما نخفي الغضب أو الكراهية وراء ابتسامة»(٤).

ويرى جون كوين أنّ «وظيفة الصورة هي التكثيف، فالشعرية هي تكثيفية اللغة، والكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى وإنما تغير شكله، إنها تعبر من الحياد إلى

الصراع اللامتناهي، والتناقضات على حساب مفهوم التكامل، وإلى الاعتناء بالهامشي بدرجة أكبر من المركز، والتحول إلى الاحتفاء بالوظيفة الجمالية المتحققة في النص من أجل فحص الأشكال الأيديولوجية والمادية الخاصة بإنتاج الطبقة الاجتماعية(١٧). وإلى هذا المعنى ذهب لوي مونتروز Louis Montrose عندما أشار إلى أنّ «كتابة النصوص وقراءاتها، بالإضافة إلى إجراءات تداولها وتصنيفها وتحليلها وتدريسها، تجري إعادة بنائها بوصفها أشكالاً من العمل الثقافي يحدّدها التاريخ وتحدّده، ويعاد تفسير القضايا الجمالية والأكاديمية الواضحة على أساس ارتباطها العضوي والمركب بالخطابات والممارسات الأخرى...»(١٨).

إنّ خصوصية العلاقة (الصورة- النسق) تبدو من الأهمية بمكان عند القراءة الثقافية للنصوص؛ فالصورة وفقاً لهذا المنظور تسهم في تشكيل أنساقها الخاصة وتوليدها. ومن ثَمَّ، فإن القراءة الثقافية تكشف أنّ حضور النسق في بناء الصورة «ذو طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائماً ويستخدم أقنعة كثيرة، أهمها قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجمالياتها تمرّ الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة»(١٩). ولا شك في أن هذا الإضمار النسقي «يرتكز على معايير وقيم، تشكل مع الفاعلين الآخرين جزءاً من بيئة الفاعلين»(٢٠). وهكذا فإن «الاستعمال الجمالي للغة (اللغة الشعرية)، كما يشير الناقد الإيطالي أمبرتو إكو Umberto Eco، يستلزم في الواقع استعمالاً انتقالياً، وعاطفياً للمرجعيات...، إنّه يثير مرجعيات ليست بالضرورة متناظرة، ومشاعر موسومة بالدقة، ومرتبطة بالمصطلح الذي يحملها»(٢١).

وتكشف القراءة الثقافية الفاحصة لنصّ الصعلكة عن ثنائيات ضدّية مؤسسة على الصراع بين المركزي الذي تمثله القبيلة أو المجتمع الجاهلي بأعرافه وقوانينه، والهامشي كما يبدو في ظاهرة الصعلكة التي كانت تشكّل خطاباً في المعارضة من خلال احتجاجها على الممارسات السلطوية التي تنفذها القبيلة بحقّ الصعاليك.

إشارة ذات مرجعياتٍ أيديولوجية وفكرية وثقافية متشابكة، ولتعرية البعد الأيديولوجي لهذه الإشارات، فإنّه يجب علينا أوّلاً، كما يقول ديك هابدغ Dick Hebdige، أن نفك الإشارات في إطار المعنى المنظّم، حيث تكون الشفرات «المضمنة» ذات أهمية بارزة(٩). وكما بيّن ستيورت هول Stuart Hall، فإنّها-أي الشفرات تخفي في داخلها وجه الحياة الاجتماعية، وتصورها على أنها قابلة للتصنيف، ومدركة، وذات دلالة(١٠). وقد وصف هول Hall هذه الشفرات الجمالية بأنّها «خرائط المعني» حيث تبدو ضرورية في النتاج الأدبي المتخيّر(١١).

وإذا كانت الثقافة تعني أنماطاً خاصة من التنظيم، ونماذج متميزة في الطاقة الإنسانية يمكن أن تكتشف بوصفها إيحاءً ضمن «هويات لا متوقعة» ومتراسلة في ظل الممارسات الاجتماعية المضمرة كما يشير هول (١٢) Hall، فإن تحليل الثقافة يكون «محاولةً لاكتشاف طبيعة التنظيم المعقّدة في هذه العلاقات المتشابكة»(١٣).

وفي إطار هذه العلاقة الفاعلة بين السياق النصي والثقافة، يصبح «النّص الأدبي جزءاً من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك»(١٤). وبذلك تسعى التاريخانية الجديدة New Historicism، على حدّ تعبير ستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكيل النّص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية...»(١٥). وبناءً على هذا التصور فإنّ «مهمتنا التفسيرية يجب أن تكون الفهم الدقيق لنتائج تلك الحقيقة (العلاقة المتبادلة) عن طريق دراسة كل من الحضور الاجتماعي في عالم النص الأدبي، والحضور الاجتماعي للعالم في النص الأدبي»(١٦).

ولعلّ هذا الفهم الجديد لوظيفة الصور الجمالية في بنية النّص الشعري هو ما دفع التاريخانيين الجدد، كما يقول غرينبلات، إلى الاهتمام بدرجة أكبر بجوانب

أولاً: صورة المرأة العاذلة.
ثانياً: صورة المرأة الظاعنة.
ثالثاً: صورة المرأة العاملة.

أولاً: صورة المرأة العاذلة

تبدو صورة المرأة العاذلة فاعلة وجليّة في الشعر الجاهلي بشكل عام، إذ إننا نجد على سبيل المثال لا الحصر، حضور المرأة التي تلوم الزوج أو الرجل على إفراطه في الحبّ أو الكرم أو على إقدامه على الموت. بيد أنّ هذه الصورة الواقعية للمرأة لا تنسحب، والحال هذه، على صورة المرأة عند الصعاليك؛ لأنّ حضور المرأة عندهم ليس حقيقياً بقدر ما هو رمزي، يعبّر عن رؤاهم وتصوراتهم للمجتمع والحياة. فالمرأة في حياة الشاعر الصعلوك ليست زوجة أو حبيبةً حقيقية تدفعه إلى التعقل والركون إلى السكون والدعة والاستقرار، وإنّما هي نسقٌ ثقافي مضمر يجسّد حقيقة الصراع بين الصعلوك والقبيلة. وشخصيّة العاذل/ العاذلة، كما يشير الغذامي، تعدّ تورية ثقافية، وإفرازاً للضاغط النسقي الذي يفرض شرطه على معطيات الثقافة، فيخلق شخصية العاذل الثقافي الذي يتقنّع بأقنعة متعددة؛ ليفرض شروط النسق الفحولي، وينسخ أيّ خطاب آخر مضاد لفحوليّة الثقافة، وشخصية الفحل الجبار(٢٤).

يقول عمرو بن برّاقة الهمْداني(٢٥):

تقـــول سليمى لا تَعَرَّض لِتَلْفَةٍ ... وليْلُكَ من ليل الصعاليكِ نائمُ(٢٦)
وكيفَ ينـــامُ الليلَ مَنْ جلُّ مالهِ ... حسامٌ كَلَوْنِ المِلْحِ أبيَضُ صارِمُ
ألم تعلمي أنَّ الصعاليكَ نومُهُم ... قليلٌ إذا نَامَ البَطينُ المُسَـــالِمُ(٢٧)

تحاول سليمى العاذلة في هذه الأبيات أن تبدي حرصها على الشاعر، ويتجلّى هذا الأمر بفعل صيغة النهي «لا تعرّض لتلفة». فهي - أي العاذلة تمثل الجانب المتعقل

والدارس يتفق كلية مع ما ذهب إليه كمال أبو ديب عندما قرأ النص الصعلوكي على أنه «انفجار الخروج على هذا الإجماع والممارسة الجماعية، وتأسيس الانبثاق الفردي في العالم واختراقه من أجل تغيير نظام القيم وبنية العلاقات الاجتماعية والاقتصادية السائدة، وتدمير سلطة أصحاب المصلحة في ترسيخ النظام، من أجل تفكيك كلّي لكل ما هو قائم سلطوي»[٢٢].

وبما أنّ نصّ الصعلكة خطاب حجاجي معارض، فإنّ صورة المرأة لدى الشعراء الصعاليك تأتي متسقة في حضورها مع حجاجية ذلك الخطاب. فالمرأة عند الشعراء الصعاليك ليست زوجة أو حبيبةً أو عاذلةً حقيقية كما بدت في دراسات النقاد والباحثين[٢٣]، ولكنها تصبح في ضوء القراءة النقدية الثقافية تقنية أو حيلة نسقية رامزة، وظفها الشاعر الصعلوك لكي يعبّر من خلالها عن رؤاه ومواقفه وتصوراته حول الواقع الوجودي المأزوم.

ثانياً: الإجراء النقدي:

صورة المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي

يمكننا القول، بداءة، إنّ المرأة عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي تشكل نسقاً ثقافياً رمزّياً لم تلتفت إليه الدراسات النقدية التي تناولت نصّ الصعلكة بالنقد والتحليل.

وانطلاقاً من فكرة النسق هذه، تأتي هذه الدراسة محاولة استكناه بنية النص الشعري عند الصعاليك؛ لكشف أبعاد الصورة الثقافية للمرأة، وما تحمله من مضامين ودلالات فكرية وفلسفية نامية.

وتظهر القراءة الفاحصة لشعر الصعاليك، إمكانية تشكل ثلاث صور مركزية للمرأة، يمكن تشذيرها على النحو الآتي:

ولذلك، فإننا نجد الشاعر الصعلوك سرعان ما يعلن تمرّده على صوت المرأة - القبيلة، بحيث نراه يقدّم مسوّغاتٍ ورؤى تقرّ بمشروعية فكره وتصرفه الشاذين عن الجماعة.

فالشاعر، إذن، لا يصغي إلى صوت العاذلة لأنه صوت مثبط ومراوغ؛ لأن هذه العاذلة تتخذ من اسمها «سُليمى» وسيلة للتحبّب وإظهار الجانب السلمي في الحياة بغية إقصاء الشاعر عن العمل والمغامرة. كما أنّ النصح في قولها «لا تعرض لتلفة» يشي بمعنى الزجر والتسلط، إذ إنها بمعنى آخر تقمع سلوك الشاعر الصعلوك، وتبذل كلّ ما بوسعها من أجل إخضاعه لصوتها والإذعان لأوامرها.

ويظهر الحوار بين العاذلة والشاعر تناقضاً بين فكرين جوهريين، فكر المجتمع الذي ينبذ فكرة الخروج أو التمرد على قيمه وعاداته، وفكر الصعلوك الذي يرى في قوانين المجتمع ضرباً من التسلط الذي يحدُّ من الحرية الفردّية، والرغبة في تحقيق الذات. ولعل الصراع بين الفكرين يبدو واضحاً في هذه الأبيات من خلال صوت العاذلة «تقول سُليمى...» وصوت الشاعر «ألم تعلمي أن الصعاليك نومهم...».

فالقول في عرف المجتمع يقترن بضرورة الإصغاء إلى ما يمليه النسق السلطوي، في حين أن «العلمية: ألم تعلمي» تعزز حضور مجتمع الصعلكة وتؤكده، بحيث تجعله واقعاً حقيقياً يجابه ثقافة الصوت/العذل والاستسلام «البطين المسالم» بثقافة الفعل والعمل:

ألم تعلمي أنَّ الصعاليكَ نومُهُم   قليلٌ إذا نَامَ البَطينُ المُسَالِمُ

ومن النصوص الشعرية التي تجلي صورة المرأة العاذلة عند الصعاليك، قول عروة بن الورد[٢٨]:

أَقِلِّي عليَّ اللومَ يا بْنَةَ مُنْذِرِ   ونامي، فإن لم تشتهي النوم فاسهري
ذريني ونفسي أمَّ حسَّــان، إنّني   بها قبلَ ألاَّ أملِكَ البَيْـــعَ مُشْتَرِي
أحاديث تبقى والفتى غيرُ خَالِدٍ   إذا هو أمسى هامــــــةً تحت صيِّرِ[٢٩]

الناصح الذي يعي جيداً أن السلوك الخاطئ يؤدي حتماً إلى الهلاك.

ويسعى صوت العاذلة أيضاً إلى قتل روح الإقدام عند الشاعر، وذلك من خلال المقارنة بينه وبين الصعاليك. فهو ليس صعلوكاً في رأيها، ولا ينتمي إلى عالم الصعاليك «وليلك من ليل الصعاليك نائمُ».

فالعاذلة تتخذ من ثقافة القول حيلةً إغوائية؛ لاستقطاب الشاعر إلى عالمها، فهي تؤكد له أنَّ سلوكه مغايرٌ لسلوك الصعاليك، حيث يتسم هذا السلوك بالسكونية التي تنسجم مع مفهوم الحياة وحفظ النفس.

ولكنّ الشاعر، كما نرى، سرعان ما يبادر إلى دَحض كلام العاذلة وتصوّرها عنه؛ لأنه حريص على الانتماء إلى عالم الصعلكة. ومن هنا تتجلّى للدارس حقيقة التضاد بين رؤية العاذلة ورؤية الشاعر، حيث حاولت العاذلة أن تضفي على ليل الشاعر جانب القتامة والسكون، لكي تولّد في نفسه إحباطاً يحضه على الخمول وعدم الحركة والعمل من خلال الصورة الاستعارية «وليلك من ليل الصعاليك نائم».

ولأنّ الشاعر الصعلوك يدرك مغزى النصح الماثل في قول العاذلة، فقد أقدم على إضفاء الصفات اللونية العابقة بالحياة على عالمه الليلي:

وكيفَ ينامُ الليلَ مَنْ جلُّ مالِهِ   حسامٌ كَلَوْنِ المِلْحِ أبيَضُ صارِمُ

فالليل في رؤية الصعلوك ليس زمناً فيزيائياً عادياً يخلد فيه إلى الراحة والنوم، ولكنّه يتحول إلى أداة لخلق مفاهيم الحياة والبطولة والضياء من العدم. ولهذا بدت صورة الليل عند الشاعر مفعمة بالبياض كما يبدو في الصورة التشبيهية «كلون الملح أبيض صارم».

إنَّ العاذلة في أبيات ابن براقة الهمداني تمثل نسقاً رامزاً يحيل إلى القبيلة أو المجتمع المسالم الذي يعيش فيه الشاعر. فصوت سُليمى هو في واقع الأمر صوت المجتمع الذي يحاول إعادة الشاعر المتمرد إلى النسق الجمعي بما ينطوي عليه من أعراف ومبادئ ومحرّمات.

إزاء مفهوم الموت والحياة في الثقافة الجاهلية، فالصعلوك يرى في الإقبال على الموت أو لنقل حب الموت صورة مثالية للخلود الإنساني، في حين ترى العاذلة في هذا الموت إزهاقاً للنفس وفجيعة لا يقبلها العقل.

ويركز عروة في هذا النص، على فعل البطولة أو الفتوة كما أسماه، حيث يغدو هذا الفعل قيمة حقيقية تحفظ ذكر الفتى بعد الموت «أحاديث تبقى والفتى غير خالد...»، فهو يريد أن يولد من الموت حياةً، وهذه الحياة لا يمكن أن تكون وجوداً معايناً إلاّ بالمغامرة في مواجهة الأقدار.

وتكتسب لفظة «هامة» حضوراً دالاًّ وموحياً في قول عروة:«إذا هو أمسى هامةً تحت صيّر»؛ إذ إنّ العرب كانت تزعم أنّ الإنسان إذا قتل، ولم يطالب بثأره، خرج من رأسه طائر يسمى الهامة، وصاح على قبره:«اسقوني! اسقوني! إلى أن يطلب بثأره»[٣٦].

إنّ هذه الأسطورة تؤكد معنى الاغتراب الذي كان يحسّه الشاعر الصعلوك في صراعه مع المجتمع. فهو يعلم أنّ القبيلة استحلّت دمه، فإذا ما مات فإنه لن يجد من ينتصر له ويأخذ بدمه، وستظل هامته كما يقول:

تجاوبُ أحْجَارَ الكِناسِ وتشْتكي إلى كلّ معــــــروفٍ تراهُ ومُنْكرِ

فإدراك الشاعر لهذه الحقيقة جعله متمرداً على صوت العاذلة، وحادّاً في خطابه لها عبر تكرار الفعل «ذريني»، الذي يشي بجنوح الشاعر إلى تحقيق التفرّد الذاتي من خلال عدم الانصياع إلى سلطة آمرة تحدّ من جموحه وآماله، وهذا ما تكشفه القراءة الفاحصة لقول الشاعر:

ذَريني أُطَوِّفُ في البــلادِ لعلّني أُخلِّيكِ أو أُغْنيكِ عن سُوءِ مَحضَرِ

فالقبيلة تودّ لو يبقى هذا الصعلوك في إطار حدودها وسلطتها، إلاّ أن الشاعر يجد في فكرة الطواف: أداة للخروج من إسار هذا الحصار الذي تمارسه القبيلة بحقه، ووسيلة للتخلّي عن فكرها وقيمها، والابتعاد عن ارتكاب الجرائر التي تودي بها إلى

تجاوبُ أحْجَارَ الكناسِ وتشْتكي إلى كلّ معروفٍ تــــراهُ ومُنْكرِ[٣٠]
ذَريني أُطَوِّفُ في البــلادِ لعلّني أُخلّيــكِ أو أُغْنيكِ عن سُوءِ مَحضَرِ[٣١]
فإنْ فازَ سَهــمٌ للمنيّةِ لم أكُنْ جَزُوعــاً، وهل عَنْ ذَاكَ من مُتَأخَّرِ
وإن فَازَ سَهْمي كَفَّكُم عَنْ مَقَاعدٍ لكم خَلْفَ أدبــارِ البيوتِ ومَنْظَرِ
تقولُ: لك الويلاتُ هل أنْتَ تاركٌ ضُبُوءاً برَجْلٍ تــارَةً وبِمنسَرِ[٣٢]
ومستَثْبِتٌ في مــالِك العامَ إنّني أراكَ على أقتــادِ صَرْمــاءَ مُذْكرِ[٣٣]
فجُوعٍ بها للصــالحينَ مَزَلّةٍ مَخُوفٍ رَدَاهــا أنْ تُصيبكَ فَاحْذَرِ[٣٤]
أبى الخَفْضَ مَنْ يَغْشَاك من ذي قرابةٍ ومن كلِّ سَوْداءِ المعــاصِمِ تَعْتَــري[٣٥]

تقدم هذه الأبيات تصوّراً فلسفياً للشاعر الصعلوك حول جدلية الموت والحياة من خلال الصراع مع المرأة العاذلة.

وتكشف صيغ الأمر «أقلّي علي...، ذريني ونفسي...، ذريني أطوف...» عن حضور الذات التي ترفض صوت الآخر/ العاذلة، فتضحي هذه الذات ممتلئة وقادرة على جعل الآخرين يستمعون لصوتها وفكرها.

فالشاعر يخاطب «ابنة منذر، وأمّ حسان»، وهما رمزٌ أنثويٌّ يشير إلى تغاير اسميته، إلى قبيلة الصعلوك، التي طالما توجهت إليه باللّوم والنقد بسبب تمرّده على ما تواضعت عليه من قيم وأعراف.

ونفهم من خطاب الشاعر للعاذلة أن عَذْلها يتسم بالقسوةِ والإلحاح الدائم، وقد دعاها الشاعر إلى النوم رغبةً منه في التخلّص من سلطة لسانها. ولكننا نراه سرعان ما يتراجع عن فكرة «النوم»؛ ليعزز فكرة «السّهر»، التي تمثل حالةً من اللامبالاة عند الصعلوك بديمومة العذْل وسياسة الإعتاب من جهة، مثلما تصوّر في الوقت نفسه رغبة الصعلوك في أن تبقى هذه العاذلة/القبيلة يقظة ومؤرّقة تجاه أفعال هذا الصعلوك من جهة أخرى.

وينجم عن هذا الصراع الحادّ بين صوت الشاعر وصوت العاذلة رؤيتان مختلفتان

«أراك على أقتاد صرماء مذكر»، والفجيعة التي لا تليق بأهل الصلاح والرشاد «فجوع بها للصالحين مزلة». وهي بهذا الصنيع تجنح نحو محاصرة الشاعر بالزمن(الموت)، بحيث يبقى الشاعر في قبضة هذا الزمن الوجودي الجماعي، ولا يستطيع الانفلات من إساره.

لقد حاولت العاذلة أن تضع الشاعر في دائرة الخوف والرهبة حتى تبعده عن حدث المجازفة الذي قد يفضي به إلى المجهول، مما يجعل نتائج المغامرة أو الصعلكة تنعكس سلباً على واقعها. بيد أنّ محاولات العاذلة/النسق السلطوي تذهب أدراج الرياح كما نلحظ؛ لأنّ الشاعر متمسك بمبدئه، ورافض الخضوع لسلطة العذل الموجّه إليه من قبل المجتمع. وهذا ما يتبدى لنا في قوله:

أبى الخَفْضَ مَنْ يَغْشَاكِ من ذي قرابةٍ   ومن كلّ سَوْداءِ المعاصِمِ تَعْتَــرِي
ومستهنئ زيدٌ أبــــــوه فلا أرى   له مَدفعاً، فاقْنَي حياءَك واصبري

لا يملك الشاعر إزاء هذا العذل القصدي إلاّ أن يواجه صوت العاذلة بأدوات ثقافية مشابهة لتلك التي وظفتها العاذلة للتأثير فيه. فقد اتهم عروة عاذلته بالشؤم، إذ إنّ الذي يتصل بها أو ينتمي إلى عالمها يضحى بعيداً عن أسباب الحياة الكريمة ولذة العيش، وهذا يعني من وجهة نظرٍ أخرى، أن النعمة في ثقافة الصعلوك لا تتحصل بفعل الانتماء القرابي للقبيلة «أبى الخفض من يغشاك...»، ولكنها تكون بفعل الاعتماد على قدرات الذات في مواجهة إشكاليات الحياة. فالشاعر يرى أنّ الذات وحدها بما تملكه من طاقات خلاقة، هي القادرة على صنع عالم الحياة وتشكيله تشكيلاً جمالياً يفيض سعادة وهناءً، بدلاً من تأسيس ثقافة الاتكال على الآخر«ومستهنئ زيدٌ أبوه» التي لا تجدي نفعاً حسب رؤية الشاعر، لأنها تؤسس لظهور صورة العجز الإنساني في مواجهة مفردات الزمن، الموت والفقر، وترسخ معاني الاضطهاد والتشرد جرّاء هذا العجز، فيصبح الفرد خاملاً لا يستطيع الدفاع عن نفسه في نهاية الأمر. وقد تمكن عروة، فعلاً، من قمع صوت العاذلة، من خلال توجيه

صراع دائم مع القبائل الأخرى «أخليك أو أغنيك عن سوء محضر».

إنّ حرص الشاعر على فكرة الطواف في البلاد ينسجم، والحال هذه، مع رؤيته الخاصة لمفهوم الحياة الحقيقية، ولكنه لا يتفق حتماً مع رؤية القبيلة/العاذلة. فهذا الطواف يحقق حلم الشاعر في تقديم صورة جميلة للموت من خلال ثقافة الأداء البطولي، إذ إن الموت الشريف في وعي الشاعر هو الذي يصنع الحياة والخلود «فإن فاز سَهْمٌ للمنية لم أكن جزوعاً...»، كما أنّ انتصار الذات بعد هذا الطواف سيحقق الثراء للعاذلة/القبيلة؛ ويكفيها مؤونة الحاجة إلى الآخرين «وإن فاز سهمي...» وهذا يعني أن نشدان الموت في ثقافة الشاعر الصعلوك، يسهم في خلق حياتين للإنسان، الأولى تكمن في تخليد الذات بعد الموت، والثانية تتجلى في حالة الثراء الذي يجلبه ابن القبيلة؛ لكي ينقذها من حالة الفقر المدقع الذي قد يلم بها.

ولكن على الرغم مما قدّمه الشاعر من مسوّغات تبيح له الإقدام على الموت من خلال ثقافة البطولة أو الصعلكة، فإننا نجد صوت المرأة في النص لا يرعوي عن الظهور بفعل تكريس سياسة اللّوم المشوب بالتهديد أحياناً، ومن ثم التحذير من نتائج المخاطرة بالنفس والمال أحياناً أخرى، وذلك من أجل ثني الشاعر عن دخول العالم الجديد:

تقولُ: لك الويلاتُ هل أنْتَ تارِكٌ ضُبُوءاً بِرَجْلٍ تـــارَةَ وبِمنسَرِ
ومستَثْبِتٌ في مالِك العـــام إنّني أراكَ على أ قتادِ صَرْماءَ مُذْكِرِ

فالعاذلة أو صوت النسق القبلي، هنا، تستحدث القوة الكلامية بما تنطوي عليه من نقد وتوبيخ شديدين؛ لكي تولّد في الشاعر نفسه إحباطاً يجعله يرضخ في نهاية المطاف لسلطة صوتها. فقد زيّن الشاعر، كما رأينا، صورة الموت، وقدّم للمتلقي رؤية خاصة حول مفاهيم الخلود والبطولة وكذلك المصير الإنساني في الحياة.

وتأتي العاذلة بعد هذا الطموح الوثاب الذي ألفيناه لدى الشاعر تجاه الموت، لتقدّم رؤية سوداوية قاتمة للموت كما يراه الصعلوك، مصورة ذلك الفعل بالشؤم

الشاعر، فهي «خذالة» كثيرة الخذلان لأصحابها، وتخلط الأمور وتعترض على السلوك حتى تكون الرؤية غير واضحة «أشب»، ولكي تحوّل في النهاية جسد الشاعر إلى رماد «حرّق باللوم جلدي..»، فتتعطل قواه الجسدية التي تصبو الى المجد، وليكون العذل /الإحراق بهذه الطريقة حدثاً تدميرياً لفاعلية الحركة عند الصعلوك، مما يسهم في إبقائه في حالة سكونية ثابتة ضمن سلطة الأطر المرجعية.

أمّا موضوع العذل في هذا النصّ، فيكمن في اعتراض العاذلة على تبذير الشاعر لماله، ومن ثم حثّه على انتهاج ثقافة الإمساك أو البخل.

يقولُ: أهلكتَ مالاً لو قَنِعْتَ به   من ثَوْبِ صِدْقٍ ومن بَزٍّ وأعلاقِ

يتضمن هذا البيت مضمراً نسقيّاً من خلال مفردة «المال»، حيث تبدي العاذلة مدى حرصها على ثروة الشاعر واستمراريتها في ظاهر القول. ولكنّ المال، في حقيقة الأمر، لا يعني هنا ذلك الشيء النقدي أو المادي فحسب، وإنما يصبح على المستوى النسقي متعلقاً بحياة الشاعر وسلوكه في الحياة. فامتلاك الشاعر لهذا المال يغدو أمراً مؤرقاً للنسق الجمعي؛ إذ إن اقتناء الصعلوك لمثل هذه الثروة يمكنه من إنفاقها في سبيل تحقيق غايات فردية غير مشروعة تجرّ الحروب والويلات على القبيلة، وهذا ما يمكن أن نفهمه ضمناً من عبارة «أهلكت مالاً».

إن إهلاك المال يمثل في ذهن العاذلة حركية ضدّ الزمن، في حين تشكل ثقافة البخل التي تدعو إليها العاذلة إشارة إلى السكونية وحالة الخضوع لما هو مألوف وقارّ. ولهذا، فإنّ الشاعر يكشف لعبة القناع، الذي يتحول فيه خطاب العذل من صورته الأنثوية إلى صورة الفحولة، حيث يقول:

عاذلتي إنَّ بعضَ اللّوم مَعْنَفَةٌ   وهل مَتَاعٌ وإنْ أبَقيتُهُ باقِ

فالشاعر يخاطب العاذلة الأنثى بوصفها نسقاً ثقافياً قادراً على التنكر، وتقمص أدوار مختلفة من أجل التأثير في الشاعر. وهو في هذا الموضع يحاور المرأة الرامزة إلى القبيلة؛ ليؤكد لها أنّ الحيل التي تمارس ضدّه من قبل هذا الرمز لا يمكن أن

نظرها إلى قيمة «الحياء» «فاقني حياءك»، وهي جملة ثقافية دالّة على حقيقة الإرادة عند الذات الفحولية المتصعلكة، التي تحرص دوماً على إثبات حضورها واستعلائها الفردي أمام صوت السلطة المضادة.

وتبدو صورة العاذلة لدى تأبط شرّاً مغايرة لما درجت عليه العادة عند الشعراء الجاهليين تعميماً، وحتى لدى الشعراء الصعاليك تخصيصاً، عندما يوجه خطابه للعاذلة الرجل لا المرأة.

يقول تأبّط شرّاً(٣٧):

بل مَنْ لعـــــذّالة خَذَّالة أشِبٍ ... حَرَّقَ باللّوم جِلــدي أيَّ تَحْـراقِ(٣٨)

يقولُ: أهلــكتَ مالاً لو قَنِعْتَ به ... من ثَوْبِ صِدْقٍ ومن بَزٍّ وأعــلاقِ(٣٩)

عـــاذلتي إنَّ بعضَ اللّوم مَعْنَفَةٌ ... وهل متَــــاعٌ وإنْ أبْقيتُهُ بـاقِ

إني زعيــمٌ لَئِنْ لم تتركُوا عَذَلي ... أنْ يَسْألَ الحيُّ عنّي أهْلَ آفــاقِ

أنْ يسألَ القومُ عنّي أهلَ مَعْرفَةٍ ... فلا يُخَبِّرُهُمُ عن ثـــابتٍ لاقِ(٤٠)

سدِّد خِلالَكَ من مـــالٍ تُجَمِّعُهُ ... حتى تلاقى الذي كلُّ امرىءٍ لاقِ(٤١)

لَتَقْرَعَـــنَّ عليَّ السِّنَّ من نَدَمٍ ... إذا تَذَكَّرتَ يومــاً بعضَ أخلاقي(٤٢)

يتحول خطاب العاذلة في هذه الأبيات من صيغة الأنوثة إلى الذكورة. والعاذلة عندما تتخذ هذا التشكل الجديد المراوغ، إنما تصبح أداةً نسقية خادعة ذات مقصدية محددة. فسلطة العذل الأنثوي، إذن، تضحى سلطة عذلٍ ذكورية؛ لأن لغة الحوار العاطفي تصبح مجدية في ثقافة العاذلة/النسق المجتمعي، لذا فقد كان أجدى بهذه العاذلة اتخاذ أسلوب جديدٍ يستند إلى منطق العقل ذي الصبغة الفحولية المنسجمة مع عالم الصعلوك، أملاً في إرجاع هذا الصعلوك الثائر إلى منظومة القيم والأعراف السائدة.

وتبدو سياسة العذل مثيرة عند الشاعر، مما دفعه إلى الضجر والشكوى « بل من لعذالة خذالة». كما أن صورة العاذلة المتنكرة بصوت الفحل تضحى مدركة في وعي

قانون الانتصار على الموت لا يتأتى إلاّ من خلال فكرة الإهلاك أو التبذير:

سدّد خلالك من مالٍ تجمّعه   حتى تلاقي الذي كلّ امرىءٍ لاقِ

ومما تجدد الإشارة إليه في نصّ الصعلكة، أن الشعراء الصعاليك يحرصون دائماً على تأكيد فاعلية ذواتهم وتمجيدها، فهم يرون في فعل البطولة قهراً للزمن، وولادةً جديدة للحياة من خلال تحدّي الموت بالأدوات الثقافية الممكنة.

ولا شك في أنّ هذه الرؤية المتحصلة في ثقافة الصعلكة، جعلت الصعاليك يحققون فوقية الذات وانتصارها على حساب دونية الآخر المهزوم/ القبيلة، ولعلّ هذا ما يشي به قول تأبط شراً:

لَتَقْرَعَنَّ عليَّ السِّنَّ من نَدَمٍ   إذا تَذَكَّرْتَ يوماً بعضَ أخلاقي

فغياب الصعلوك عن القبيلة في رأي الشاعر قمين بإحداث الإحساس بالندم على معاقبته وربّما خلعه، لأن المجتمع في اعتقاد الصعلوك في حاجة دائمة إليه، ولا سيّما عندما يتذكر بطولاته وكريم فعاله في الملّمات. وهكذا نلحظ أنّ «هذه الذات المتكلمة الطاغية في شعر تأبط شرّاً، تبلغ من العمق والسعة في الواقع والفن ما يجعلها تفيض على تأبّط نفسه فرداً وشاعراً، ويصبح خطاب الآخر (العاذلة) هو الأقرب إلى الذات الفردية الواقعية، ولكنها لا تستطيع في إطار قيم الجماعة أن تنطق به فتنسبه إلى ضمير غائب هو العاذلة»(٤٣).

ويتضمن خطاب العذل في نصّ الصعلكة حضوراً لصورة المرأة المعاتبة، كما في قول السليك بن السُّلَكة(٤٤):

ألا عَتَبتْ عليَّ فَصَارمتني   وأَعْجَبَها ذَوو اللِّمَمِ الطـوالِ(٤٥)

فإنّي يا بنـةَ الأقوامِ، أُربي   على فِعْلِ الوَضِيِّ من الرجـالِ(٤٦)

فلا تَصلِي بِصُعْلُوكٍ نَؤُومٍ   إذا أمسَى يُعَدُّ من العِيَـالِ

إذا أضـحى تفقَّدَ منكبيهِ   وأبْصَر لحْمَهُ حَذَرَ الـهُزالِ

ولكنْ كُلُّ صُعْلوكٍ ضَروبٌ   بِنَصْلِ السيفِ، هاماتِ الرجَالِ

تخضعه لقانون الهيمنة أو سياسة الاحتواء.

إنّ العذل في رؤية الشاعر لم يعد يجدي نفعاً، بحيث يغدو العذل عنده عُنفاً يشي بمعنى التسلط الذي يدمّر الذات، ويجعلها تتلاشى أمام سلطة الزمن/الموت «إن بعض اللوم معنفة».

ويجعل الشاعر من مسألة تبذير المال أمراً مسوّغاً، إذ إنّه يؤمن بحتمية الفناء «وهل متاعٌ وإن أبقيته باقٍ»؛ وكأنه يربط ضمن هذه الرؤية بين ثنائيتين ضديتين هما: البخل/ الموت-الكرم/الحياة.

وفي إطار هاتين الضديتين يصبح صوت العذل مرادفاً لمعنى الاستسلام لسلطة الموت، من خلال تفعيل صورة البخل والحرص على المال لمصلحة الذات، وحرمان الآخرين منه.

وتأسيساً على هذا، فإن تمسك الشاعر الصعلوك بقيمة التبذير/ إهلاك المال على حد تعبير العاذلة يكون تعزيزاً لتأكيد قيمة البطولة الفردية في عالم الصعلكة، وهي تتخذ من صراعها مع مفردات الزمن وسيلة لحماية الإنسان وتحقيق قيمة البقاء.

وتتمظهر فاعلية الذات المتصعلكة في نص العذل بشكل جلي في قول الشاعر:

إني زعيـمٌ لَئِنْ لم تتركُوا عَذَلي   أنْ يَسْأَلَ الحيُّ عنّي أهْلَ آفاقِ
أنْ يسألَ القومُ عنّي أهلَ مَعْرفَةٍ   فلا يُخَبِّرُهُمُ عن ثـــابِ لاقِ

يهدد الشاعر عاذلته بالانفصال الكلي «انفصال «مكاني» إن لم تترك النقد والعذل، وهو بهذا التهديد يمكّن فرديته من الظهور «إني زعيم...» كما يفكك علاقة الانتماء إلى الفكر الجمعي بتحقيق الغياب «أن يسأل الحي عني... »، مما يجعل القبيلة تعيش لحظة الفقد، وهي تبحث دائبة عن هذه الذات المتفردة.

إن المال في ثقافة الصعلوك ليس إلاّ أداةً ثقافية للخلاص من الفقر؛ لأنه -أي الصعلوك يعتقد أن الفقر مسبب للموت، وقاتل للحضور الإنساني في الحياة، لذا فإنّ

ولعله يريد من خلال هذا الفخر أن يقوّض رؤية المرأة/القبيلة وسياسة التمييز بين أبنائها. فهو يوجه انتباهها إلى قيمة الفعل لا إلى المظهر والشكل، ويميز لها بين نمطين متضادين كلياً من الصعاليك: الصعلوك النؤوم والصعلوك الضروب. أما النمط الأول، فهو صعلوك سلبي خامل لا يقوى على خدمة نفسه، ويصبح بسلوكه السلبي هذا عالةً على غيره «إذا أمسى يعدّ من العيال». وأما النمط الثاني، فهو الصعلوك البطل صاحب الهمّة في التعامل مع الأشياء «ولكن كلّ صعلوكٍ ضروب...»، وهذه الشخصية الإيجابية تنسجم تماماً مع صورة السليك نفسه.

ولذلك، فإنَّ عتاب المرأة /القبيلة للشاعر في مفتتح النص ورفضها له بفعل القطيعة والاتصال بالنموذج الصعلوكي السلبي، يعد في نظر الشاعر إجحافاً بحقّه؛ لأن الصعلوك الخامل لا يمكن أن يتحّمل مسئولية المجموع، بل إنّ تركيزه منصبٌّ على الاهتمام بجمال الجسد، وتكريس الجهد للمحافظة على هذه النرجسية الذاتية المفرطة:

إذا أ ضحى تفَقَّدَ مِنكبيهِ وأبْصَر لَحْمَهُ حَذَرَ الهُزالِ

فهذا النموذج في ثقافة السليك لن يستطيع مواجهة الزمَن، ومن ثمّ حماية ذِمَار القبيلة، ولهذا كان من الأجدى بالمرأة/ القبيلة تركز على جمال الفعل وأن تتصل بنموذج السليك بدلاً من أن تضطهده وتقاطعه. فمثل هذا النموذج حَقيق بالصِّلة والاحترام، إذ إنه يوظف جَسَده وكلّ ما يملك من قدرات ثقافية في خدمة المجموع والدفاع عنه.

ولا تقتصر مأساة الشاعر الصعلوك على هذا فحسب، وإنما تبلغ المأساة ذروتها عندما يصبح العُرْف لعنة تطارده باستمرار في مجتمع مؤسسٍ على القمع والطبقية:

أشَابَ الرَّأسَ أني، كلَّ يومٍ أرى لي خالةً وسْطَ الرِّحالِ

إنّ ظاهرة الرّق والعبودية التي يُمارسها المجتمع الجاهلي بحقّ الشاعر وكذلك الإماء السود، جعلته يفضح تلك القيم والأعراف التي تفرق بين البشر على أسس

أشَابَ الرَّأْسَ أني، كلَّ يومٍ … أرى لي خالةً وسْطَ الرِّحـــالِ
يَشُقُّ عليَّ أنْ يَلقَيْنَ ضَيَماً … ويَعْجِزُ عن تخلّصِهِنَّ حالي

يكشف هذا النص عن صورة المرأة التي تمعن في سياسة الإعتاب للشاعر، وتتخذ موقف القطيعة منه؛ رغبة منها في التحول إلى غيره «وأعجبها ذوو اللمم الطوال».

والمرأة عند السليك ليست امرأة حقيقية من لحم ودم، وإنما هي امرأة رمزية تمثل صيغة ثقافية أو نتاجاً ثقافياً للمجتمع الذي أفرزها على هاته الشاكلة. وهي في عتابها هذا تمثل بطريقة غير مباشرة موقف السلطة القبلية في المجتمع الجاهلي من الأغربة الصعاليك كما هي الحال مع السليك في هذا النصّ. فقد «انفصمت تلك الرابطة الاجتماعية التي تربط بين الفرد ومجتمعه، وانحلَّ ذلك العقد الاجتماعي الذي يجعل من الفرد عضواً عاملاً لمجتمعه، متوافقاً معه، دائراً في فلكه، إذ رأى المجتمع في هؤلاء الصعاليك «شذّاذاً» خارجين عليه، غير متوافقين معه، فتنكر لهم، وتخلّى عنهم، وتركهم يواجهون الحياة دون أية حماية منه أو ضمان اجتماعي، ورأوا هم في مجتمعهم مجتمعاً مختلا، يسيطر عليه ظلم اجتماعي، وتسوده أنانية اقتصادية جائرة، وتنقصه عدالة اجتماعية تسوّي بين جميع أفراده، وتكافؤ في فرص العيش يهيئ لكل فرد فيه أن يأخذ بنصيبه من الحياة كما يأخذ سائر الأفراد»(٤٧).

ويسهم عتاب المرأة للشاعر في تعزيز مفهوم الطبقية والتمييز اللوني بوصفه ثقافة سائدة في العصر الجاهلي. فالمرأة تشيح بوجهها عن الشاعر العبد، وتعجب بالمراهقين المُدَلَّهِين من الرجال، وهذا الموقف السلبي الذي تبنته المرأة ضد الشاعر، جعله يعمد إلى خلق أنساقه الذاتية التي تصور رؤيته؛ بغية الكشف عن زيف الرؤية والموقف لدى المرأة المعاتبة رمز النسق الجمعي.

ويبدو اعتزاز الشاعر بفرديته جلياً في قوله:

فإنّي يا بنةَ الأقوامِ، أربي … على فِعْلِ الوَضِيِّ من الرجالِ

ألا أُمُّ عمرو أجمعت فاسْتَقَلَّتِ ... وما ودَّعَتْ جيرانَها إذْ تولَّتِ[٥١]
وقد سَبَقَتنا أمُّ عمرٍو بأمرها ... وكانت بأعناقِ المَطيِّ أظلَّتِ
بِعينيَّ ما أمْسَتْ فباتت فأصبحتْ ... فقَضَّت أُموراً فاستقلَّت فَوَلَّتِ
فواكَبدا على أُميمةَ بَعْدما ... طَمِعْتُ، فَهَبْها نِعْمةَ العيشِ زلَّتِ
فيا جارتى وأنتِ غيرُ مليمَةٍ ... إذا ذُكِرَتْ، ولا بِذَاتِ تَقَلَّتِ[٥٢]
لقد أعجبتني لا سَقوطاً قِناعُها ... إذا ما مَشَتْ ولا بِذَاتِ تَلَفُّتِ
تَبيتُ بُعيْدَ النَّوْمِ تُهْدِي غَبُوقَها ... لجَارَتِها إذا الهديَّةُ قَلَّتِ[٥٣]
تحُلُّ بِمَنْجَاةٍ من اللَّوْمِ بيْتَها ... إذا ما بُيُوتٌ بالمَذَمَّةِ حلَّتِ
كأنَّ لها في الأرْضِ نِسْيَاً تَقُصُّهُ ... على أمِّها وإنْ تكلِّمكَ تَبْلَتِ[٥٤]
أُميمَةُ لا يُخزي نَثاها حَليلَها ... إذا ذُكِرَ النِّسوانُ عفَّتْ وَجَلَّتِ[٥٥]
إذا هو أمسى آبَ قُرَّةَ عَيْنِه ... مَآبَ السَّعيدِ لم يَسَلْ أينَ ظَلَّتِ
فَدَقَّتْ وجَلَّتْ واسْبَكَرَّتْ وأُكمِلَتْ ... فلو جُنَّ إنْسانٌ مِن الحُسْنِ جُنَّتِ[٥٦]
فبِتْنا كأنَّ البيْتَ حُجِّرَ فوقَنا ... بِرَيحانَةٍ رِيحَتْ عِشاءً وطُلَّتِ[٥٧]
بِرَيحانَةٍ من بَطْنِ حَلْيَةَ نَوَّرَتْ ... لها أَرَجٌ ما حَوْلَها غيرُ مُسْنِتِ[٥٨]

يكشف هذا النصّ، للوهلة الأولى، عن صورتين للمرأة تتحركان في فضاء زمني متضاد. الصورة الأولى هي لأمّ عمرو الظاعنة آنياً، وأما الصورة الثانية فهي لأميمة المثال ماضوياً. ولكن على الرغم من الاختلاف الاسمي بين المرأتين ظاهريّاً، إلاّ أنَّ كلتيهما تعدّان تشكيلاً ثقافياً واحداً على المستوى النسقي، وذلك انطلاقاً من موقف الشاعر النفسي والانفعالي تجاه المرأتين معاً.

فأم عمرو، إذن، رمزٌ ثقافي للقبيلة في لحظة الرحلة والفراق، حيث تجمع أم عمرو/القبيلة عدّتها، وتتخذ قرارها بالرحلة دون أن تشعر جيرانها «وما ودّعت جيرانها إذ تولّت».

لونية. وهكذا يكشف عجز البيت السابق «أرى لي خالةً وسط الرحال» عن صورةٍ للظلم الاجتماعي الذي تلحقه القبيلة بالمرأة السوداء، بحيث يضحى هذا الظلم ممارسة جماعية يوميّة يشيب لها الرأس .

لقد جعلت حالة التشرذم والشتات التي باتت تعيشها الأمة السوداء وسط الرحال، جعلت الشاعر ينصّب نفسه مدافعاً عن حقوقها المستلبة داخل المجتمع، وذلك بأن يرفع الظلم والحيف عنها، ويجعلها تتساوى مع غيرها من النساء الحرائر.

يَشُقُّ عليَّ أنْ يَلقَيْنَ ضيماً　　　ويَعْجِزُ عن تخلّصِهِنَّ حالي

ثانياً: صورة المرأة الظاعنة

تعدّ النماذج الشعرية التي تبرز صورة المرأة الظاعنة عند الصعاليك نزيرة إذا ما قورنت بتلك التي وجدناها لديهم عن المرأة العاذلة. فرحلة المرأة الظاعنة ترتبط، كما تبدو في القصيدة الجاهلية، بأسباب قهرية كالطلل والحرب وغيرها تحول بينها وبين الثبات في حدود المكان[٤٨]. ومن ثَمَّ فإن صورة الظعينة تضحى نتاجاً حتميّاً لفعل الزمن. وأمّا نصّ الصعلكة، فإنه يخلو من هذه المقدمات الطللية، ومن صورة المرأة الراحلة هرباً من نذير الحرب، لأن المرأة في شعر الصعلكة معادل موضوعي/ نسقي للقبيلة، مما يعني أن حركتها تكون باتجاه الزمن ضد الإنسان الصعلوك. وينضاف إلى ذلك أن الشاعر الصعلوك لا يرى في المرأة الظاعنة حبيبةً أو زوجةً يؤرقه عشقها، ويسعى جاهداً إلى الفناء بها أو البحث عنها، لأنها، كما قلنا: نسق مضمر أفرزته ثقافة المجتمع لقمع الشاعر، ولذلك فقد خلت نصوص الصعلكة من فكرة الرحلة أو البحث عن الآخر. ومن هنا «كان نصّ الصعلكة نصاً لا طقسياً، لا قبلياً لا زمنياً، بل كان نصاً ثورياً، مجسداً لوعي اجتماعي حادّ، ولصراع طبقي حاد»[٤٩].

ومن الأمثلة التي تتجلى فيها صورة المرأة الظاعنة، قول الشنفرى في تائيته[٥٠]:

إلاّ نتيجة حتمية لسلطة الزمن، ولذلك فقد كان استسلام النسق الأنثوي الرامز إلى الزمن بمثابة الخطأ أو الزّلل كما أشار الشاعر. وبناء على الموقف السلبي الذي اتخذته أم عمرو/ أميمة في بداية النصّ في رحلتها المفاجئة، فإن الشاعر يلجأ فيما يأتي من أبيات إلى خلقِ عالم إنساني نقيضٍ لعالم أم عمرٍو الظاعنة. وهذا ما يبدو لأول وهلة في قوله:

فيا جارتى وأنتِ غيرُ مليمَةٍ إذ ا ذُكِرَت، ولا بذَاتِ تَقَلَّتِ

تمثل الجارة في هذا البيت بديلاً إمكانياً وتصوراً جديداً يرمز إلى حالة الثبات الإنساني الذي يطمح الصعلوك إلى إيجاده. فهي ،إذن، وجود فضائي اجتماعي يتضاد كلية وصورة أم عمرو/القبيلة. كما أنّ حضورها الجديد يكشف للمتلقي سلبية المركز الذي تجسده أم عمرو وإيجابية الهامش المتمثل بصوت الشاعر الصعلوك. فأم عمرو مثلاً لم تودّع جيرانها في مشهد الرحلة، في حين نجد الشاعر يلتفت إلى جارته، ويحاورها؛ لكي يوجد علاقة روحية توحي بالاستقرار والطمأنينة بين الإنسان والإنسان كما يشي بذلك أسلوب النداء.

إنّ حدث الرحلة جعل الشاعر يشعر بالمفارقة الحادّة بين صورة أم عمرو في الماضي وصورتها حاضراً. فها هو ذا يخاطبها على الرغم من بعدها «فيا جارتي»، لكي يرسم لها الصورة المثالية التي يجب أن تكون عليها، أي إن الشاعر يصنع المفارقة من أجل أن يظهر سلبية النسق الجمعي في تعامله معه.

لقد كانت أم عمرو/ جارة الشاعر في الزمن الماضوي حريصةً على ديمومة العلاقة الإيجابية مع الشاعر؛ إذ إنها لا تلومه على أفعاله مهما كانت «وأنت غير مليمة إذا ذكرت»، ولا تصدر بحقه عقوبةً أو حرماناً بسبب بغضها له ولجرائره «ولا بذات تقلت».

ويمضي الشاعر في وصفه لأم عمرو/القبيلة المتخيلة ماضوياً، حيث يولّد لنا هذا الوصف مفارقةً عميقة في الموقف والرؤية. فأم عمرو على الصعيد الراهن تبدو

ويرى الشاعر في رحيل أم عمرو استبداداً لا مثيل له؛ لأنّها لم تأخذ برأيه، فكان هذا التصرّف مفاجئاً للشاعر، ومعزّزاً للإحساس بالهامشية لديه «وقد سبقتنا أم عمرٍو بأمرها».

لقد كان حدث الرحلة في رؤية الشاعر سريعاً، وكأنَّ أم عمرو النسق الثقافي الجمعي في عجلة من الأمر للتخلص من مكانها الآني الذي تحلُّ فيه:

بِعينيَّ ما أمْسَتْ فباتت فأصبحتْ   فقَضَّت أُموراً فاستقلَّت فَوَلَّتِ

وقد بدت رحلة أم عمرو في نصّ الشنفرى متسمة بالسرعة والشمولية من خلال جلبة الصوت، الذي يوحي به حرف الفاء المتكرر خمس مرات في البيت الثالث «فباتت... فأصبحت...، فقضَّت...، فاستقلت...، فولّت»، إذ يوحي مثل هذا الإيقاع الصوتي بمدى الرغبة الجامحة التي باتت تتملك أم عمرو بما هي نسق ثقافي تحاول الانفلات من حدود المكان.

إنَّ هذا الفراق المتمثل في رحلة المرأة/القبيلة ولَّد لدى الشاعر شعوراً بالوحدة في ظل غياب المجموع، ولهذا فإن معالم الفقد قد أخذت تطغى على نبرة صوته حيث يقول:

فواكَبدا على أُميمةَ بَعْدما   طَمِعْتُ، فَهَبْها نِعْمةَ العيشِ زلَّتِ

ولابدّ من الإشارة إلى أنّ غياب (أميمة)/القبيلة الأم الحبيبة إلى نفس الشاعر لم يصب الشاعر بالإحباط والانكسار،على الرغم من إحساسه بفداحة التحوّل المفاجئ، حيث تبدو حالة الاعتداد بالذات واللامبالاة بهجرة القبيلة ماثلة في قوله: فهبها نعمة العيش زلت. ومن ثَمَّ، فإنّ طمع الشاعر بالمحافظة على العقد الاجتماعي، الذي يضمن له نعمة العيش في أفياء الجماعة لم يتحقق، مما حدا بالشاعر إلى البحث عن وسائل أو أدوات ثقافية جديدة يواجه بها تجربة الفقد.

تقترن هجرة «أم عمرو + أميمة» بمعنى الفعل التدميري الذي يحققه الزمن في إحداث القطيعة بين أفراد القبيلة، وليست المرأة الظاعنة في حركيتها نحو المجهول

في زمن الجدب.

إنّ أم عمرو في فاعليتها الماضوية أضحت تشكل حضوراً نفسياً كبيراً في عيون أبنائها، فهي، كما يقول الشنفرى، سمت بأفعالها الكريمة، وطيب علاقتها مع جيرانها/أبنائها فوق كلّ منقصة أو لوم، مما يجعلها متفردة في هذا العمل الإنساني النبيل عن غيرها من القبائل:

تحُلُّ بِمَنْجَاةٍ من اللَّوْمِ بيْتَها   إذا ما بُيُوتٌ بالمَذَمَّةِ حلَّتِ

وما من شك في أن الشاعر يثبت الفاعلية لأم عمرو في الماضي، لكي يؤكد غياب هذه الفاعلية في الزمن الآني؛ إذ إن أم عمرو في الزمن الماضوي تتحرك ضدّ الزمن بخلق الحضور الإنساني في فضاء المكان، بيد أنهّا في الزمن الحالي تدمّر النسيج الاجتماعي بفعل خضوعها للزمن.

لقد بدت أم عمرو الماضوية، حريصة على ألا يكون الإنسان نسْياً أو ضحيّة للسلطة الزمنية، فهي صاحبة رسالة جليلة في الحياة، هدفها البحث الدائب عن الإنسان حتى تصنع عالم الحياة؛ لذا فإنّها بفعل هذه المقصدية التي نذرت لها نفسها تحمي الإنسان من التشّرد، وتحوله من لحظة الإحساس بالفقد والوحدة والنسيان إلى لحظة الاندغام بالجماعة، ومن ثَمَّ يتماهى الغائب أو النسي مع المجموع في أجواء تسودها الألفة والرحمة وروح الحوار:

كأنَّ لها في الأرْضِ نِسْيَاً تَقُصُّهُ   على أمِّها وإنْ تكلِّمكَ تَبْلَتِ

وتتحول العلاقة الزوجية الإيجابية التي تجمع بين أميمة وزوجها في الماضي إلى صورة رمزية يتمناها الشاعر في ضوء علاقته بالقبيلة الراحلة. فأميمة مهما كان حديثها عن زوجها سواء أكان حسناً أم سيئاً، فإنّها لا يمكن أن تسبب له الخزي أمام الآخرين، وهي في نظر الشاعر تتفوق في هذا السلوك المحمود على غيرها من النساء. ونلحظ أنّ صورة أميمة في حفاظها على زوجها تجعلها محببة لديه، إذ إنها تبعث السعادة والراحة في نفسه بفعل بقائها في بيتها. وقد حققت أميمة من خلال

سلطة قمعية وقهرية تستبد بآرائها ولا تعطي الآخر/ الصعلوك قيمة حضورية من خلال المشاركة في الرأي. ولكنها في الماضي تستحوذ على إعجاب الشاعر؛ لأنّها ثابتة على القيم، بحيث لا يسمح لها حياؤها بافتعال ما يسيء إلى خصوصية العقد الاجتماعي، كما أنّها لا تبث الريبة من خلال مشيها أو حركتها بكثرة التلفّت، وكأنّها تقدم على تنفيذ أمرٍ خطير «ولا بذات تلفّت». وهذه الصورة الحالمة في رؤية الشنفرى لا تتسق وصورة أم عمرو الحالية، إذ إنّها بدت ساقطة القناع بفعل تهميشها لجيرانها/الشنفرى، وسرعة حركتها والتفاتها إلى فكرة الرحيل. ويفهم من ذلك ضمنًا أن علاقة أم عمرو بالشاعر متذبذبة بين الإيجاب تارة والسلب تارة أخرى. فالعلاقة بينهما تكون إيجابية في حالة اللاصعلكة حيث يندغم الشاعر بالقبيلة، كما أنها تصبح متحولة نحو دلالة السلب عندما ينخرط الشاعر في عالم التصعلك الذي لا يتواءم ومصالح أم عمرو/القبيلة. لذا فقد أشار جون فيسك John Fiske إلى أنّ «العلاقات الاجتماعية تفسر على أساس القوة الاجتماعية، وعلى أساس أن السيطرة أو الخضوع داخل بنية لا يكون في حالة ثبات أبداً، بل موقعاً للتنازع والصراع...، وفي مجال الثقافة فإن هذا التنازع يأخذ شكل الصراع من أجل المعنى، صراع تحاول في أثنائه الطبقات المهيمنة جعل المعاني التي تخدم مصالحها جزءًا من المعاني العامة للمجتمع ككل، في حين تقوم الطبقات الخاضعة بمقاومة ذلك بطرق شتى وبدرجات متفاوتة، محاولة تحقيق معانٍ تخدم مصالحها هي»[٥٩]. وتستمر صورة «الجارة» المثال حاضرة في تصوّر الشنفرى، لأنّه يحلم بتجسيد العلاقة الإنسانية الحميمة بينه وبين القبيلة من خلال تعزيز مفهوم الجارة:

تَبيتُ بُعيْدَ النَّوْمِ تُهْدِي غَبُوقَها لجَارَتِها إذا الهدِيَّةُ قَلَّتِ

تبدو حركة أم عمرو في الماضي ذات فاعلية واضحة، إنها تقهر مفردات الزمن «الفقر، والموت»، دحضاً لهيمنة الخواء الإنساني، وهذا ما يتضح بشكل فعلي من خلال تواصلها الدائم مع أفرادها، وتكريس جهدها وكرمها لصالح الآخرين لا سيّما

نسقاً إشارياً إلى صورة الحياة الاجتماعية الهانئة.

ثالثاً: صورة المرأة العاملة

ويقصد بالمرأة العاملة في نصّ الصعلكة، تلك المرأة التي تشكل قيمة إيجابية في الحياة، من حيث إدراكها لواجباتها تجاه المجموع، ومن ثم حرصها على العمل في إطار الجماعة. وتبدو صورة المرأة العاملة، والحال هذه، مختلفة عن صورتي المرأة التي مرّ بنا ذكرهما: العاذلة، والظاعنة. فالمرأة العاملة في رؤية الشاعر الصعلوك ذات مركزية فاعلة في تعاملها مع الواقع المعاين من خلال تركيزها على ثقافة العمل. أمّا المرأتان العاذلة والظاعنة، ففي مشهديتهما تفعيل لثقافة الصوت في الحالة الأولى، وثقافة الموت في الحالة الثانية، وكلتاهما تخضعان في نص الصعلكة لسيرورة الزمن وسلطته.

ومن النماذج الشعرية التي تتمرأى فيها صورة المرأة العاملة، ما نجده في تائية الشنفرى من وصفٍ دقيق وكلّي لعوالم هذه المرأة.

يقول الشنفرى(٦٠):

وأُمَّ عيَـــــالٍ قَدْ شَهِدْتُ تَقُوتُهم ... إذا أَطْعَمَتْهُم أوتَحَت وأقَلَّـــــت(٦١)

تَخافُ علينا العَيْلَ إن هي أكْثَرَتْ ... ونحنُ جِياعٌ أيَّ آلٍ تَـــــــألَّت(٦٢)

وَمَا إنْ بِهَا ضِنٌّ بما في وعَــــائِها ... ولكنَّها من خيـــفَةِ الجُوعِ أبْقَت(٦٣)

مُصَعلكَةٌ لا يَقْصُرُ السِّتْرُ دُونَــها ... ولا تُرتَجى للبيْــــتِ إنْ لم تُبَيِّت(٦٤)

لها وَفْضَةٌ فيها ثلاثونَ سَيْحَفَــــاً ... إذا آنَسَتْ أُولى العَـدِيِّ اقشَعَرَّت(٦٥)

وتأتي العَدِيَّ بارزاً نصفُ ساقِها ... تَجُولُ كَعَيْرِ العــــــــانَة المُتَلَفِّت(٦٦)

إذا فَزِعُوا طارَتْ بأبيضَ صــارمٍ ... ورامَتْ بما في جَفْــرِها ثُمَّ سَلَّت(٦٧)

حُسَامٍ كلَوْنِ المِلْحِ صافٍ حَـديْدُهُ ... جُرازٍ كأقْطَاعِ الغَديــــرِ المُنَعَّت(٦٨)

تراها كأذْنابِ الحَسِيلِ صــوادراً ... وقَدْ نَهِلَتْ مِنَ الدِّمـــــاءِ وعَلَّت(٦٩)

إدراكها لمسئولياتها ودورها الكبير في الحياة الزوجيّة قيمة البقاء الإنساني، وإضفاء صورٍ جمالية مرتبطة بمعاني الجلال والحسن والكمال والجنون الجميل،إنها بصفاتها هاته تمنح الحياة أبعاداً جمالية متنامية:

أُميمةُ لا يُخزي نَثَـــاها حَليلَها — إذا ذُكِرَ النِّســـوانُ عفَّتْ وَجَلَّتِ
إذا هو أمسى آبَ قـــرَّةَ عَيْنِه — مَآبَ السَّعيـــد لم يَسَلْ أينَ ظَلَّتِ
فَدَقَّتْ وجَلَّتْ واسْبَكَرَّتْ وأكمِلَتْ — فلو جُنَّ إنْسانٌ مِن الحُسْنِ جُنَّتِ

فهذه الصورة الحميمة التي تنجزها أميمة، تغدو حلماً بالنسبة للشاعر، وهو يعيش حالةً من العداء والانفصام مع أمه الكبرى/ القبيلة. إنّه يتمنّى أن تكون صورة قبيلته مطابقة لصورة الزوجة المخلصة لزوجها، وهو الأمر الذي يفقده الشاعر على مستوى العلاقة البينية مع القبيلة آنيّاً.

وهكذا يرى الشنفرى أنّ صورة المرأة/القبيلة المثال أفلحت في تشكيل حالة التوحّد في إطار الوطن/المكان؛ إذ يعبر هذا التوحد عن حدث التصالح بين (الأنا/الصعلوك-والآخر/أم عمرو-أميمة-القبيلة).

ويحرص الشاعر كما نرى في البيتين الأخيرين على ذكر المكان والتحصّن به «فبتنا كأنّ البيت حجّر فوقنا... بريحانةٍ من بطن حلية...»، لكي يجلي أهمية ثبات الإنسان أمام الزمن؛ ولكي يكشف جمالية التعاون الإنساني من أجل البقاء في حيز المكان.

وتبرز عبارة «غير مسنت» في عجز البيت الأخير دلالةً مضمرةً تشي بحقيقة وعي الشنفرى بخطورة الزمن، إذ إن الزمن الليلي الذي أقدمت فيه أم عمرو على الرحيل في بداية النص لم يخلف سوى الجدب والدمار، أمّا الزمن الليلي الذي يصوّره الشنفرى/ في علاقته بأم عمرو في الزمن الماضوي(زمن التوحد والتصالح)، فإنه زمن يفوح عطراً وجمالاً «بريحانة ريحت عشاءً وطلّت»، مثلما يضحى في الوقت نفسه

الخوف وسلطة الزمن «تخاف علينا ... ونحن جياع».

وإذا كانت (أم عيال) في هذا النصّ تشير إلى سيد الصعاليك تأبط شرّاً، «لأنّهم حين غزوا جعلوا زادهم إليه، وكان يقتر عليهم مخافة أن تطول الغزاة فيموتوا جوعاً»(٧٠)، فإنّ هذه النمذجة للذكوري المتصعلك بهيئة الأنثى يؤكّد قدرة الشاعر على توليد أنساقه وتفعليها حتى تعوّضه عن فداحة الحرمان، وتساعده على تدمير لحظة الخوف من الزمن.

إنّ نموذج (أم عيال) يكشف لنا عن علاقة حميمة بين الأم/ الصعلوك وأبنائها الصعاليك، فهي أمٌّ رءوم توظف عقلها من أجل أن تصنع سياسةً حكيمة تعطّل قوة الزمن وتحيي فاعلية الإنسان «أيّ آلٍ تألّت».

ويتضح للمتلقي من خلال صورة «أم عيال» أنّ سياستها قائمة في تعاملها مع صعاليكها على مجابهة خطرين مهمين مرتبطين بالزمن هما «الجوع، والأعداء». وهما خطران أغفلتهما أمّ عمروٍ عندما جعلت جيرانها عرضة للتشرّد والهلاك بسبب رحيلها الطارئ.

أما الخطر الأول/ الجوع فقد واجهته «أمّ عيال» من خلال انتهاج سياسة الاقتصاد في الطعام؛ إذ إنّها تمنح عيالها/ صعاليكها القليل من الزّاد حتّى لا يقعوا فريسة للجوع والتشرد في لحظة ما:

وَمَا إنْ بِهَا ضِنٌّ بِما في وعَائِها ولكنَّها من خِيفَةِ الجُوعِ أَبْقَتِ

ونرى الشنفرى يفصح بعد ذلك عن هوية المرأة العاملة، عندما يصفها بأنّها «مصعلكة». ولا نستغرب هذا؛ لأنّ الميسم الذكوري الذي تحمله أم عيال يؤهلها لأن تمتلك مقومات القدرة على مواجهة أحداث الزمن وتقلباته.

ولا غرو في أنّ خاصية القوة الماثلة في صورة «أم عيال» مكنتها، بحق، من تأسيس نظامٍ أخلاقي للصعلكة؛ إذ يسعى هذا النظام الصعلوكي إلى خلق ضربٍ من التماهي الروحي بين (الأم/ والصعلوك الحاكم والعيال/الصعاليك)؛ إذ تنتفي منه

تشكل عبارة «وأم عيال» في تائية الشنفرى مفتاحاً نسقياً محمّلاً بالدلالات المضمرة التي تحيل إلى عالم الصعلكة. فحضور الأنثوي يشي بحقيقة تمسك الشاعر بفكرة الأمومة أو الطوطم الذي يلتفّ حوله، وينتسب إليه كي يحقق ذاته، ويحافظ على استمرارية خصوصية النوع البشري.

ومما يجدر ذكره، أنّ صورة المؤنث تبدو على علائقية وشيجة بمفهوم العمل في ثقافة الشعراء الصعاليك، حيث تبدو المرأة التي يصورها الشنفرى ذات فاعلية بطولية لا متناهية. فهي امرأة فحولية تحمل رسالة هادفة في الحياة، حيث يكون همّها الأول إنقاذ من ينتمي إلى عالمها من الفقر والموت «تخاف علينا العيلَ إن هي أكثرت...».

وثمة سؤال يراه الدارس جديراً بالطرح في معرض الحديث عن صورة «وأم عيال» عند الشنفرى، هو: لماذا لجأ الشاعر إلى خلقِ عالمٍ أنثوي جديدٍ يتمتع بخصائص وسمات ذكورية مطلقة؟

إنّ الإجابة عن هذا السؤال تحتم علينا استذكار ما شوّرنا إليه في بداية التائية، حيث بدا الشاعر منفعلاً بسبب إغفال أم عمرو/ النسق الممثل لصوت المجتمع لحضور الشاعر ودوره في إطار الجماعة والمكان؛ إذ إنها أقدمت على الرحيل بتكتّم أثار حفيظة الشاعر. والشاعر في هذا المقطع الجديد «وأم عيال» يستحدث نسقاً أنثوياً رامزاً إلى رابطة الصعلكة، بوصفها نظاماً جماعياً متمرداً على سلطة القبيلة. وهذا النسق الأنثوي الجديد يكون في رؤية الشنفرى بديلاً حقيقياً لعالم أمّ عمرو؛ إذ تتجلى فيه جوانب إنسانية كثيرة كان الشاعر قد افتقدها في علاقته بنسق أم عمرو.

ومن أبرز جوانب التضاد بين صورتي (أم عمرو/ أم عيال)، أن الأولى ينتفي فيها البعد الإنساني الأمومي الذي يضمن علاقة إيجابية بين الحاكم والمحكوم. ولعلّ في تركيز الشاعر على مفردات مثل «أم عيال...، تخاف علينا العيل» دالاً ملموساً على حضور الإنسان الفادي/المنقذ الذي يخلّص من ينتمون إلى فكره وأعرافه من عقدة

متلازمين: أحدهما أمومي/ أنثوي نلمح فيه قيم العطف والتعاون التي تسود عالم الصعلكة، والآخر بعدٌ رجولي تتعزز فيه ملامح التضحية والفداء، ولا مراء في أن كلا البعدين يسهم إسهاماً فاعلاً في تأكيد معنى الانتصار على الزمن. ولهذا فإننا نلحظ أنّ «شخصية الشاعر الصعلوك-إلى جانب فرديتها فيها جانب «جماعي»، ولسنا نعني بالجماعة فناء الشاعر الصعلوك في جماعته فناء يشبه الشاعر القبلي في قبيلته، وإنما نعني بها ذلك التشابه أو الاشتراك بين أفراد جماعة الصعاليك في المقومات الشخصيّة»[٧٢].

الخاتمة

لقد تمكنت هذه القراءة النقدية الثقافية، تنظيراً وإجراءً، من الكشف عن فاعلية الصورة ودورها في تشكيل الأنساق الثقافية الرامزة داخل النص الشعري. وبدا البناء الصوري والجمالي في نصّ الصعلكة غير بريء؛ إذ وظف الشعراء الصعاليك المرأة بوصفها رمزاً يعكس تجربتهم الواقعية والمريرة في حدود علاقتهم بالمجتمع الجاهلي، وبوصفها نسقاً ثقافياً يتجاوز حدود المرئي والظاهر إلى أبعاد المضمر النسقي الذي تتضح في شفراته تلك العيوب النسقية الماثلة في عقلية المجتمع الجاهلي. فقد تعامل ذلك المجتمع مع الصعلوك بوصفه ضدّاً آخر، فجرّده من كلّ المعاني التي تعزّز إنسانيته وتحقق كرامته، ولذلك فقد كان اختيار الشاعر الصعلوك لنموذجي المرأة «العاذلة، والظاعنة» موفقاً من أجل تعرية القيم الزائفة التي تسود مجتمعه، فهي قيم مؤسسة على ثقافة أو ثقافات القمع والتسلط والاضطهاد والتمييز الطبقي. فالمرأة العاذلة - كما أوضحت القراءة الثقافية - رمزٌ إلى القبيلة التي تمارس سياسة القمع تجاه الشاعر الصعلوك من خلال إعلاء الصوت والإلحاح في اللوم والانتقاد؛ لكي تثبت صحة رؤيتها للأشياء، ولكي تحاول إخضاع الصعلوك المتمرّد لصوتها ونصحها ورؤيتها.

معايير الطبقية والتحيز التي كانت سائدة في نظام أم عمرو/القبيلة. ولذلك تبدو سياسة «أم عيال» واضحة لأفرادها غير معميّة «لا يقصر الستر دونها»، كما أنها لا تماثل سياسة أم عمرو التي أجمعت أمرها بليل «فقضّت أموراً فاستقلّت فولّت». كما أنّ أم عيال تكون في حركةٍ دولابية دائمة، فهي لا تركن إلى الدعة أو الراحة ولا تكف عن العمل إلاّ بإرادتها «ولا ترتجى للبيت إن لم تبيت»؛ لأنّها ذات إنسانية عاملة مسكونة بهاجس الخوف على عيالها.

وأمّا الخطر الآخر الذي بدت أم عيال/ نسق الصعلكة في صراع معه فهو «العدو». فالنموذج الصعلوكي/ الفادي لا يتخلى عن دوره في حماية أفراده من الأعداء، فهو في حالة تأهب مستمر للقتال:

لهـــا وَفْضَةٌ فيها ثلاثونَ سَيْحَفاً إذا آنَسَتْ أُولى العَدِيّ اقشَعَرَّتِ
وتأتي العَدِيَّ بارزاً نصفُ ساقِها تَجُولُ كَعَيْرِ العــــانَةِ المُتَلَفِّتِ
إذا فَزِعُوا طارَتْ بأبيضَ صارِمٍ ورامَتْ بمـا في جَفْرِها ثُمَّ سَلَّتِ

تحوي هذه الأبيات في جَوَّانيتها إضماراً نسقياً يمكن أن ننعته بالموقفِ الأيديولوجي إزاء الأحداث الجسيمة التي تواجه أي نظام فكري. وبما أنّ الصعلكة تشكل، من وجهة نظر الدارس، نظاماً جماعياً له أهدافٌ اشتراكية(٧١)، ومواقف أيديولوجية مناهضة ومتمردة على أعراف نظام فكري مضاد هو القبيلة، بما أن ذلك كذلك، فإن مسألة حياة هذا النظام الصعلوكي تفرض على أفراده/عياله الذبّ عنه وحراسته بوصفه حرمة مقدّسة لا يمكن استباحتها «تجول كعيرِ العانَةِ المتلفّت».

إنّ أم عيال تبذل طاقتها القتالية من أجل تكريس معنى الأمن لأبنائها «إذا فزعوا طارت بأبيض صارم»، كما أنّها تجعل الدّم فعلاً تطهيرياً يشفي غليلها من الأعداء «وقد نهلت من الدماء وعلّت». إنّها ذاتٌ فاعلةٌ تحفظ حقوق الصعاليك وكرامتهم، مثلما تنتقم في الوقت نفسه من كلّ عدوّ يمكن أن يطاردهم أو يحاول الاقتصاص منهم بفعل جرائرهم. لقد حملت صورة أم عيال في رؤية الشنفرى بعدين إنسانيين

الحواشي والتعليقات

١- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري-دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ١٩٩٥م، ص٨٥.

٢- جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث-الحداثة والتجريب، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩م، ص٢٤١.

٣- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري (مرجع سابق)، ص ص ٨٦،٨٥.

٤- بول دي مان، العمى والبصيرة -مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تحرير فلادغوزيتش، ترجمة: سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٤.

٥- جون كوين، اللغة العليا-النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠م،ص١٤٥.

٦- تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجية، ترجمة: فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥م، ص٢٣٨.

٧- تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجية،(مرجع سابق)، ص٣٨.

٨- المرجع نفسه، ص٣٨.

٩- Dick Hebdige, From Culture to Hegemony, (Literary Criticism Literary and Cultural Studies), Robert Con Davis and Ronald Schleifer, Longman, New York, Fourth Edition, p.660

١٠- Ibid, p.660

١١- Ibid, p.660

١٢- Stuart Hall, Cultural Studies: Two Paradigms, (Literary Criticism-Literary and cultural Studies), p.666.

١٣- Ibid, p.666

١٤-ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي-إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً،المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء-المغرب، بيروت -لبنان)،ط٣، ٢٠٠٢م، ص٨١.

١٥- دليل الناقد الأدبي، ص٨٠.

١٦- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه - دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣م، ص ٢٥٦. والمرجع الأصيل الذي أحال إليه هو:

وأمّا المرأة الظاعنة - كما تجلّت صورتها في الدراسة - فهي تمثّل صيغة نسقية أخرى تعبّر عن فداحة إحساس الشاعر الصعلوك بالظلم والهامشية في نطاق القبيلة. فرحلة المرأة في نص الصعلكة إشارة مضمرة إلى تخلّي القبيلة عن ابنها الصعلوك، الأمر الذي يجعل هذا الصعلوك يقف وحيداً في مواجهة أعباء الحياة وتعقيداتها.

وأمّا الشاعر الصعلوك فقد عامل قبيلته بالمثل أيضاً؛ إذ إنّه نجح في استحداث عالمه الجديد-عالم الصعلكة من خلال رمزية المرأة ذاتها. وقد كان هذا النسق الأنثوي الرامز إلى حركة الصعلكة ناقضاً وناسخاً لصورتي العذل والهجر.

فإذا كانت صورتا المرأة العاذلة والمرأة الظاعنة توحيان بمعنى الرضوخ والاستسلام لسلطة الزمن، والهروب من مواجهة إحداثيات الواقع، فإن صورة المرأة العاملة المتصعلكة تركز في تشكلها على إبراز فاعلية الإنسان في مواجهة العدم والفناء، من خلال بناء مجتمع أو عالم جديد قائم على مفهوم المساواة واحترام قدرات الفرد العامل في إطار المجموع.

الصعاليك، لا سيما في مقدمتها الغزلية التي يتحدث فيها عن رحيل حبيبته.

٢٤- ينظر عبد الله الغذامي، الزواج السردي: الجنوسة النسقية، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٦١-شتاء٢٠٠٣م، ص٧٨.

٢٥- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي)، كتاب الوحشيات (الحماسة الصغرى)، علّق عليه وحققه: عبد العزيز الميمني الراجكوتي، وزاد في حواشيه: محمود محمد شاكر، دار المعارف بمصر، (د.ت)،ص٣١.

٢٦- التلفة:الهلاك.

٢٧- البطين: العظيم البطن.

٢٨- الأصمعي،الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٧، ١٩٩٣م، ص ص ٤٣-٤٥.

٢٩- الصّير: القبر.

٣٠- الكناس: اسم موضع.

٣١- التخلية: الطلاق، كنّى بها عن قتله.

٣٢- الضبوء: اللصوق بالأرض والاستتار ليختل الصيد. الرجل:الرجالة. المنسر:الجماعة من الخيل بين الثلاثين إلى الأربعين.

٣٣- الأقتاد: خشب الرحل. الصرماء: الناقة قليلة اللبن. المذكر: التي تلد الذكور، وهو أفظع ما يكون من نتاج العرب وأبغضه إليهم.

٣٤- فجوع: تفجع الناس. مزلّة: تزلّ بأهلها.

٣٥- الخفض: الدعة ولين العيش.

٣٦- ينظر حول أسطورة الهامة: شهاب الدين النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، السفر الثالث، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، (د.ت)، ص١٢١.

٣٧- تأبّط شرّاً، ديوان تأبّط شرّاً، إعداد وتقديم طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ص ٥٠،٥١.

٣٨- العذالة: الكثير العذل. الخذالة: الذي يكثر خذلان صاحبه. الأشب: المخلط المعترض.

٣٩- ثوب صدق: عنى به الثوب الجيد. البزّ: الثياب أو السلاح. الأعلاق: كرائم الأموال.

٤٠- ثابت: تأبط شراً نفسه.

٤١- الخلال: جمع خلة وهي الحاجة والفقر.

٤٢- قرع سنّه: صكها ندماً.

Stephen Greenblatt, Renaissance Self - fashioning: From More to Shakespeare (Chicago:Chicago University Press1980), p.5

١٧- Stephen Greenblatt, Resonance and Wonder, Literary Theory Today, Edited by Peter Collier and Helga Geyer-Ryan, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1990,p78.

١٨- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص ٢٥٤، والمرجع الأصيل الذي أحال إليه:
Louis Montrose, Professing the Renaissance, op.cit.,p.240.

١٩- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي(الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان)، ط٢، ٢٠٠١م، ص٧٩.

٢٠- إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة: محمد حسين غلوم، مراجعة: محمد عصفور،عالم المعرفة، الكويت، العدد٢٤٤، إبريل/نيسان ١٩٩٩م، ص٧١.

٢١- أمبرتو إكو، تحليل اللغة الشعرية، مقال ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم:أحمد المديني، دار الشئون الثقافية العامة«آفاق عربية»، بغداد، ط١،١٩٨٧، ص ٩٣،٩٢.

٢٢- كمال أبو ديب، الرؤى المقنّعة - نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي: البنية والرؤيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦،ص٥٨٠.

٢٣- ومن هذه الدراسات مثلاً: يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط٤، (د.ت)، وينظر على سبيل المثال تعليقه على ميمية عمرو بن برّاقة، حيث يستهل الشاعر قصيدته بحديث بينه وبين صاحبته، ص٢٦٨، وكذلك عبد الحليم حفني، شعر الصعاليك- منهجه وخصائصه،الهيئة المصرّية العامة للكتاب،١٩٨٧.فقد خاطب عروة بن الورد في قصيدته الرائية امرأة حقيقية، ينظر: ص١٨٧، كما تغزّل الشنفرى في تائيته بامرأة حقيقية أيضاً، ينظر ص٣٣٩ من الكتاب، ومن تلك الدراسات أيضاً: إبراهيم السنجلاوي، العاذلة في الشعر الجاهلي: المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت،عدد(٢٨)، المجلد السابع، خريف ١٩٨٧، فقد فسّر السنجلاوي صوت العاذلة (أم حسّان) في رائية عروة (أقلّي عليّ اللوم يا بنة منذر...)،بأنّها زوج الشاعر على جهة الحقيقة، راجع الدراسة ص ٣٦، وينظر أيضاً قراءة: محمد عبد العزيز الموافي في تائية الشنفرى (ألا أم عمرو أجمعت فاستقلّت...)تحت عنوان: رؤية جديدة لقصيدة قديمة، جذور التراث،النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد الثاني، سبتمبر ١٩٩٩،ص١١٠، إذ رأى في أمّ عمرو حبيبةً حقيقية للشاعر. وهي رؤية تتشابه ورؤية:عبد القادر عبد الحميد زيدان، التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١, ٢٠٠٣، ص١٤٠، وذلك من خلال إشارته إلى أنّ تائية الشنفرى بعيدة عن عالم

٦٥- الوفضة: جعبة السهام. السيحف:السهم العريض النصل. العدي: الأعداء.
٦٦- العير: حمار الوحش.
٦٧- الجفر: كنانة السهام.
٦٨- جراز: السيف القاطع. أقطاع الغدير: أجزاء الماء يضربها الهواء فتنقطع ويبدو بريقها.
٦٩- الحسيل: أولاد البقر.
٧٠- انظر المفضليات، ص١١٠، هامش رقم (١٩).
٧١- حول مفهوم الاشتراكية عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ينظر: يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي(مرجع سابق)، ص٤٩.
٧٢- يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨١م،ص١٨٨.

المصادر والمراجع

١-العربية:

- الأصمعي(عبد الملك بن قريب)، الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٧، ١٩٩٣م.
- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي)، كتاب الوحشيات (الحماسة الصغرى)، علّق عليه وحققه: عبد العزيز الميمني الراجكوتي، وزاد في حواشيه: محمود محمد شاكر، دار المعارف بمصر، (د.ت).
- أبو ديب، كمال، الرؤى المقنّعة-نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي: البنية والرؤيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
- بوزفور، أحمد،تأبط شعراً: دراسة تحليلية في الشعر الجاهلي، نشر الفنك،الدار البيضاء،(د.ت).
- تأبّط شرّاً، ديوان تأبّط شرّاً، إعداد وتقديم: طلال حرب، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
- حفني،عبد الحليم، شعر الصعاليك-منهجه وخصائصه، الهيئة المصرّية العامة للكتاب،١٩٨٧م.
- حمودة،عبد العزيز ، الخروج من التيه-دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٩٨، نوفمبر٢٠٠٣م.
- خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨١م.
- خليف،يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي،دار المعارف، مصر، ط٤، (د.ت).
- الرباعي،عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري-دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني،

٤٣-أحمد بوزفور، تأبط شعراً: دراسة تحليلية في الشعر الجاهلي، نشر الفنك،الدار البيضاء،(د.ت)، ص٩٧.

٤٤- السليك بن السلكة، ديوان السليك بن السلكة، قدّم له وشرحه: سعدي الضنّاوي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص ص ٨٧،٨٩.

٤٥- صارمتني: قاطعتني. اللمم: جمع لِمّة، وهي شعر الرأس إذا كان فوق الوَفرة، وذوو اللمم الطوال: المراهقون الذين يتركون شعرهم يطول.

٤٦- أربي: أزيد. الوضي: النظيف، الحسن، الجميل.

٤٧- ينظر:يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي (مرجع سابق)، ص ص ٥٤،٥٥.

٤٨- ينظر حول هذا: حسن البنا عز الدين، شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام-قصيدة الظعائن نموذجاً، دار المفردات للنشر والتوزيع،الرياض،ط٢، ١٩٩٨م.

٤٩- ينظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة(مرجع سابق)، ص٥٨٤.

٥٠- المفضل الضبّي، المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط١٠، ١٩٩٢، ص ص ١٠٨-١١٢.

٥١- أجمعت: عزمت أمرها.

٥٢- مليمة: تأتي ما تلام عليه. تقلت: تبغضت.

٥٣- الغبوق: اللبن يشرب مساء.

٥٤- النسي: الشيء المفقود المنسي. أمّها: قصدها ومهلها. تبلت: تنقطع في كلامها لا تطيله.

٥٥- النّثا: ما أخبرت به عن الرجل من حسن أو سيئ.

٥٦- اسبكرت: اعتدلت واستقامت.

٥٧- حجّر: أحيط. طلت: أصابها الطلل وهو الندى.

٥٨- مسنت: مجدب.

٥٩- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه (مرجع سابق) ص ص ٢٦٢،٢٦٣، والمصدر الذي استشهد به هو: John Fiske, Culture, Ideology, Interpretation, op.cit.,p.p305-306.

٦٠- المفضليات (مصدر سابق)، ص ص١١٠،١١١.

٦١- أمّ عيال: أراد تأبط شرّاً. أوتحت: أعطت قليلاً.

٦٢- الفقر. أيّ آلٍ تألّتِ: أي سياسة ساست.

٦٣- الضن: البخل.

٦٤- مصعلكة: صاحبة صعاليك وهم الفقراء. لا يقصر الستر دونها: لا تغطي أمرها.

- دي مان، بول، العمى والبصيرة - مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تحرير فلادغوزيتش، ترجمة: سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- كريب، إيان، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة: محمد حسين غلوم، مراجعة: محمد عصفور،عالم المعرفة، الكويت، العدد٢٤٤، إبريل/نيسان ١٩٩٩م.
- كورك،جاكوب ، اللغة في الأدب الحديث-الحداثة والتجريب، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩م.
- كوين، جون، اللغة العليا-النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠م.

٣-الأجنبية

- Fiske, John, Culture, Ideology, Interpretation, op.cit.
- Greenblatt, Stephen, Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare(Chicago:Chicago University Press 1980).
- Greenblatt, Stephen, Resonance and Wonder, Literary Theory Today, Edited by Peter Collier and Helga Geyer-Ryan, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1990.
- Hebdige, Dick, From Culture to Hegemony, (Literary Criticism Literary and Cultural Studies), Robert Con Davis and Ronald Schleifer, Longman, New York, Fourth Edition,1998.
- Montrose, Louis, Professing the Renaissance, op.cit.

إربد، الأردن، ١٩٩٥م.
- الرويلي ، ميجان والبازعي، سعد ، دليل الناقد الأدبي-إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً،المركز الثقافي العربي(الدار البيضاء-المغرب، بيروت -لبنان)،ط٣، ٢٠٠٢م.
- زيدان، عبد القادر، التمرد والغربة في الشعر الجاهلي،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،ط١، ٢٠٠٣م.
- ابن السلكة، السليك، ديوان السليك بن السلكة، قدّم له وشرحه:سعدي الضنّاوي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- السنجلاوي، إبراهيم، العاذلة في الشعر الجاهلي: المجلة العربية للعلوم الإنسانية،جامعة الكويت، العدد(٢٨)، المجلد السابع، خريف ١٩٨٧م.
- الضبّي، المفضل ، المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ط١٠، ١٩٩٢م.
- عز الدين،حسن البنا ، شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام-قصيدة الظعائن نموذجاً، دار المفردات للنشر والتوزيع،الرياض،ط٢، ١٩٩٨م.
- الغذامي،عبد الله ، الزواج السردي:الجنوسة النسقية، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٦١-شتاء ٢٠٠٣م.
- الغذامي،عبد الله، النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي(الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان)، ط٢، ٢٠٠١م.
- الموافي، محمد عبد العزيز، رؤية جديدة لقصيدة قديمة، جذور التراث، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد الثاني، سبتمبر ١٩٩٩م.
- النويري ، شهاب الدين ، نهاية الأرب في فنون الأدب، السفر الثالث، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، (د.ت).

٢- المترجمة

- إكو، أمبرتو، تحليل اللغة الشعرية، مقال ضمن كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم:أحمد المديني،دار الشئون الثقافية العامة «آفاق عربية»،بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
- إيجلتون، تيري، النقد والأيديولوجية، ترجمة: فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، ٢٠٠٥م.

Arab Theater Woman Director Between What is Specific in Artistic Vision and the Feminist Trend

Dr. Watfa Hamadi Hashim

Abstract

This paper deals with the characteristics of the artistic vision of the Arab women director, the aesthetics of dramatic presentation , and the mechanism adopted in the relation to the feminist issues .This was carried out through investigating how a dramatic text written by a female director on the stage . The data of the research includes three dramatic texts written by three male authors , and directed by three female , these texts are ;(Three Tall Women) ,(Media .. Media) , directed by the tow Lebanese : Nidal al-Ashqar and Siham Nasir ,respectively , and (Historic Monuments) directed by the Syrian Naa'ilah al -Atrash.

However , each director formulated the text dramatically according to her own aesthetic and intellectual point of view (feminist and no- feminist). Both Al-Ashqar and Nasir focused on a number of serious issues related to woman ; such as the relation between body and herself during youth and old age , her attitude to love , motherhood , as well as to man . It seems however , that al-Atrash took herself away from the feminist issues instead , her favourite theme was the human issue in general through a non- feminist perspective . The three directors tried to show their distinguished vision through refunctioning of visual \ scenery aesthetics which had been drawn by male directors before.

المخرجة المسرحية العربية بين خصوصية الرؤية الجمالية والاتجاه النسوي

د. وطفاء حمادي هاشم *

الملخص

يهدف هذا البحث إلى تناول خصوصية الرؤية الإخراجية لدى المخرجة المسرحية، وآلية تعاملها مع القضية النسوية، من جهة، ومع جماليات الإخراج للعرض المسرحي من جهة أخرى، كل ذلك قد تمت دراسته من خلال دراسة سيرورة انتقال النص الدرامي من مؤلفه الرجل إلى صياغته درماتورجيا كما قامت به المخرجة / المرأة .

وحاولنا نتبين هذه الخصوصية من خلال قيامنا بدراسة نقدية لثلاثة أعمال إخراجية قامت بها مخرجات عربيات ثلاث: هن اللبنانيتان نضال الأشقر وسهام ناصر، والسورية نائلة الأطرش، واعتمدت هؤلاء المخرجات على نصوص كتبها مؤلفون دراميون رجال. وهذه النصوص هي «ثلاث نسوان طوال» أخرجته نضال الأشقر، و«ميديا ...ميديا» وقد أخرجته سهام ناصر، و«منمنمات تاريخية» وأخرجته نائلة الأطرش، ولكن كل واحدة منهن صاغته دراماتورجيا في السياق الذي يتلاءم ورؤيتها الجمالية والفكرية (نسوية وغير نسوية) . وتبين لنا أن نضال الأشقر وسهام ناصر قد اختارتا موضوعين يثيران قضايا مهمة من قضايا المرأة: العلاقة مع الجسد في حالتي الصبا والشيخوخة، والحب والأمومة والعلاقة مع الرجل، أما نائلة الأطرش فقد اختارت نصا يعبر عن قضية إنسانية عامة تتعلق بالشأن العام دون أن تنحاز إلى المرأة، بل انحازت إلى الإنسان بشكل عام. وأبرزت المخرجات خصوصية رؤيتهن من خلال توظيفهن لجماليات بصرية / مشهدية كان قد وضعها الرجل/ المخرج قبلا .

* مدرسة في قسم النقد المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية - دولة الكويت.

الضروري أن تكون نسوية féministe ، فهذه بدورها لا يمكن أن تتحقق من خلال مسرح نسوي، بل من خلال المؤسسات وسياساتها والأفكار التي تنتجها وتروج لها ، والكلمات والصفات التي تشيعها، والتي تشكل مجتمعة جزءا مهمًا من الرصيد الذي تعيش عليه الحركة النسائية (٦) ، وإنما تتحقق من خلال رؤية خاصة بها كامرأة أولا بدون أن تطرح شعارات المسرح النسوي ، ثم كمبدعة ثانيا فيكون لها رؤيتها التي تميزها من سواها من المخرجات، وتتميز بها من الرؤية الذكورية. وليس من المستبعد أن تتضمن هذه الرؤية أيضا قضية المرأة، وقد طرحتها المخرجة من خلال نوعين من المسرح، وهما المسرح النسوي ، والمسرح القائم ببنيته الحالية.

المسرح النسوي

في هذا المسرح رأى قسم كبير من المخرجات المسرحيات أنه لا بد من إعادة تشكيل مسرح تكون هويته نسوية، ويتناول قضايا المرأة من منظور نسوي. ثم ما لبثن أن رأين أن هذا المسرح بتركيبته وبنيته التقليدية والمتوارثة هو من صنع الثقافة الذكورية ،ولا يفي بالمطلوب ، فقمن بتجارب فنية على الشكل المسرحي ، انطلاقا من فكرة محتملة عن أن الشكل المسرحي والطاقة الدرامية الخاصة به لها أشياء خارج نظام تجربة المرأة؛ لذلك فهما يعتمدان على الصراع بين الأبطال وأعدائهم، وعلى بناء محدود ومكثف ومفعم بالطاقة، ويعج بالأحداث المسرحية التي تتصاعد وتتطور وتبلغ الذروة وصولا إلى النهاية . وهذا الشكل _ حسب تصنيفهن - هو تقليدي قائم على القالب المسرحي الفعلي الذي ورثه ويعملن من خلاله، لا بل يرين أنه «قالب تأسس بدرجة كبيرة على التكوين النفسي للرجال بكل توتراتهم وصراعاتهم وحلولهم» (٧) .

حتى تتفادى المخرجة قولبة الأعمال المسرحية التي تقدمها ضمن قوالب وضعها المخرج / الرجل، وتجنبا للخضوع لمنظوره ورؤيته ، تسعى إلى تأسيس مسرح بقالب

في ستينات القرن العشرين ،اخترقت الفنانة المسرحية ميدان الاخراج، عندما بدأ يتم عرض النساء لأدوارهن المتغيرة في المجتمع بتأسيس ثقافة مغايرة صدمت المرتبطين(١) بالصور التقليدية التي توقن بأن هناك دورا تقليديا للمرأة يجب أن يمتثل للسلطة الذكورية، ويسير وفق توجهات ثقافتها (الذكورية). وزعزع هذا التغير نسق القيم الذي ساد قرونا طويلة في اضطهاد المرأة، وجعل حركتها غير قادرة على الاستجابة لمتطلبات الحياة الجديدة (٢)، وأدى إلى وجود ثقافة خاصة بالمرأة تختلف عن الثقافة الأبوية الذكورية (٣)، عندما خرجت من المنزل وبدأت تتعلم وتتخصص في مجالات علمية متنوعة كالطب والهندسة ، ثم برعت في مجالات الأدب والشعر والفن التشكيلي والمسرحي والسينمائي والتلفزيوني .

حديثا احتلت المرأة دورا قياديا في مجالات الفنون ، وتحديدا في مجال الإخراج المسرحي والسينمائي والتلفزيوني ، فأتاح لها هذا الدور القيادي العمل على إزالة مفهوم استدلالي -كانت قد شيعته الثقافة الذكورية - يعتبر أن الطبيعة البيولوجية للمرأة وضعت قيودا ومحددات فطرية innée حتى على طرق التفكير والإبداع والسلوك لديها ، مما جعل الرجل ، وبتأثير من هذه الثقافة ، يعبر عن المرأة بالوكالة. كما مكن تغير النسق الثقافي المبدعات من رفض التعبير عن ذواتهن من قبل الرجل ، وشحذن الرغبة في مقاومة المسيطر والرد عليه بوجوه مكشوفة (٤) ، فخرج الإبداع النسوي في الإخراج المسرحي؛ ليجيب عن سؤال التعيين دون «الوكالة»، وليواجه الثقافة المهيمنة وتجلياتها ، وليطرح رؤية جديدة للتعامل تختلف جذريا عن مذاق لغة «كراسات الشكاوى» . وتحمل هذه الرؤية، في طياتها ، لغة الإبداع الذي يعزز الاستقلال، ويرفض الامتثال والإذعان، ويرسخ الاحتجاج (٥) ، ويسير وفق نسق التغيير.

وتتسم هذه الرؤية بأنها حداثية متمردة ، ومتجاوزة ، وتسهم في تكوين هوية المرأة الفنانة، ومفهوم الذات دون الوكالة . وتنبغي الإشارة إلى أن هذه الرؤية الفنية المتجسدة في الأعمال الفنية المسرحية التي تخرجها وتعرضها المرأة ، ليس من

إلى الآن في ضرورة تغيير القالب المسرحي بمنظوره وأسسه الذكورية، وإنما تلح على طرح صوت يعلو من مسرح المرأة ويدعو لاستكشاف الأبعاد النفسية للمرأة، وتوجهاتها وأحوالها الاقتصادية والاجتماعية [١٤]. وكأننا بهذا الصوت هو وراء دعوة لمخرجة تهتم بأمر واحد دون سواه، هو التعبير عن قضايا المرأة الإنسانية عامة.

إشكالية البحث

انطلاقا من هذين المنظورين اللذين يفرقان بين المسرح النسوي، والمسرح الذي يطرح قضايا المرأة -تحدثنا عنهما بإيجاز - نتساءل عن خصوصية الرؤية الإخراجية للمخرجة المسرحية في هذه المرحلة ،التي غالبا ما يعبر عنها بالهوية الجنسية ؛ الجندر gender (التعبير الثقافي عن الاختلاف الجنسي، أي الأنماط السلوكية الذكورية التي يتبعها الرجال، والأنماط السلوكية التي ينبغي أن تلتزم بها المرأة والتي شملت أمورا كثيرة) [١٥] . ودراسة مدى التزام هذه الرؤية بقضية المرأة، أو قضية تشكيل الذات في سياق ثقافي وسياسي مليء بعمليات إنتاج واستهلاك لذوات تمثيلية subjectivités représentatives ، يرتبط بهنا / الآن بالمحيط المادي ، بل وبالمكان الذي يحيا فيه الإنسان [١٦] .

بعبارة أخرى تثير الدراسة هذه الإشكالية، وتعنى بمساءلة الافتراضات النظرية والعملية للرؤية الخاصة بالمخرجة، وتنظر في منطلقاتها. وقد اخترت أن أنهج منهجا وصفيا أحلل فيه بعض التصورات التي لاحظتها في أسلوب إخراج المرأة بهدف استقراء دلالات هذه التصورات ، كمادة أولية لفهم وتحليل الهوية الذكورية في الفن والهوية الأنثوية [١٧]. وقداستعنت بثلاث تجارب لثلاث مخرجات مسرحيات ، هن : اللبنانيتان نضال الأشقر،أولى النساء اللاتي تخصصن في التمثيل والإخراج المسرحي في لبنان ، و سهام ناصر التي درست المسرح سراً ، وقامت بالإخراج في أثناء الحرب اللبنانية وبعدها في مرحلة الثمانينات ، وارتبط أغلب اختياراتها بواقع

ومنظور نسوي تدخل من خلاله في منظور يتناقض مع منظور الرجل . لكن هذه المساعي تحتاج إلى المزيد من البحث والنقاش حول إعادة تشكيل الفعل المسرحي، وإعادة توصيف العلاقة بين العمل المسرحي، وخصوصية الرؤية الإخراجية وبين خطاب المرأة الذي يثير قضايا تخص النساء فقط[٨]، ويهتم بإثارة وعي الجمهور وإعادة تشكيله حتى يواكب التطور المحتمل لقضية المرأة [٩].

المسرح القائم

ظهرت مجموعة أخرى من المخرجات لا ترفض المسرح القائم بقالبه وبنيته التي وضعها الرجل ، ولكنها ترى أن المهم هو التركيز على موضوع العمل المسرحي، وعلى آلية طرح الرؤية الإخراجية ، وكيفية تناول القضايا النسائية بأبعادها المختلفة من خلال هذا المسرح[١٠]. و ترى هذه المجموعة أن الاهتمام ينبغي أن ينصب ليس على أشكال مسرحية فنية معينة فقط ، بل على حالة التواصل مع المشاهد من خلال تقديم الحقيقة والمعرفة الحميمة التي تربطهما ، وعرض أفكار وصور جارية ، خاصة بهن، وتعرف بهويتهن كنساء حقيقيات ، و تعكس بعمق تجربتهن أكثر مما تعكسها طرق الرجل[١١]. لذلك أردن أن يقدمن مسرحا يعبر عن ذلك، وهن يبحثن عن طرق جديدة لعمل المسرح الافتراضي [١٢].

وعندما تراكمت تجربتهن الإخراجية وأصبحت أكثر عمقا، طرحن أسئلة كثيرة، وآمن؟ بما طرحته كيسار قائلة: « لقد كنت شغوفة ومهتمة بتطوير المسرح وبالتمثيل – وأنا التي تعلمت منذ الطفولة ألا أمثل، ألا أفعل، ألا أشترك، وعندما مثلت واكتشفت أن دراسة التمثيل هي تحليل للسلوك البشري وعرض لهذا التحليل، وبمجرد أن اكتشفت ذلك، عرفت أنه يجب علي أن أعيد اكتشاف وتحليل أشياء كثيرة، لأن هذه الأشياء كانت قد قدمت من وجهة نظر خاصة بالرجل، وأنا الآن بحاجة إلى وجهات نظر أخرى» [١٣]. و تتمثل هذه المجموعة في كيسار التي لا تلتفت

الأشقر وناصر والأطرش ، وسعين إلى التأسيس لإبداع يمنح حيزا كبيرا لواقع المرأة ، ويعبر عن إنجاز قامت به المرأة في مجال الإخراج .

«ثلاث نسوان طوال» و«ميديا ... ميديا» و«منمنمات تاريخية» رؤية دراماتورجية.

قبل البدء بقراءة نص «ثلاث نسوان طوال» لنضال الأشقر**، سنقوم بتحديد مفهوم بنية الدراما النسوية ، وهو يعتمد على الاستطراد والتفرغ والتراكم ، كما يقترب أيضا من نمط البناء الموسيقى في الدراما الحديثة الذي يصبح الحدث الدرامي فيه داخليا تكشفيا بالدرجة الأولى، ويتخذ فيه التطور الدرامي صورة الإشراق التدريجي للوعي من خلال التكرار، والتنويع، والتقابل، والتعارض، والوصل، والقطع _ بكل ما تفرزه هذه الآليات من توتر متصاعد. وهذا النوع من البناء نلمسه في الدراما المعاصرة - خاصة الغربية - منذ الخمسينات ، ويكاد أن يتسيد كل الدرامات النسوية. وغني عن الذكر أيضا أن هذه السياسة في التشكيل الدرامي - التي تسمح بالقطع والوصل والحركة الدائبة المتواترة بين الماضي والحاضر والمستقبل - ارتدادا وتقدما وعودة - في دوائر متلاحقة ومتشابكة - هذه السياسة التشكيلية تختلف جذريا في أسسها ودلالاتها الفكرية عن المباديء الأرسطية في التشكيل الدرامي .

فالبناء الدرامي الأرسطي يعتمد مسارا أحاديا واحدا متصاعدا نحو الذروة ، ولا يقبل التفرغ أو القطع أو تعدد المنظور، بل يرفض تعددية الزمان والمكان. ولقد تصدت الكثيرات من مناصرات منهج النقد النسوي الذي ظهر حديثا منذ السبعينات بالنقد والتحليل لنظرية أرسطو الدرامية. وعى الرغم من أن النص الدرامي «ميديا»، مثلا ،الذي استندت إليه سهام ناصر قد انبنى على الشكل التقليدي ، فقد تبنت- من خلال الصياغة الدراماتورجية التي قامت بها – شكلا دراميا يشي دلاليا بالرؤية التعددية المتعارضة للشكل التقليدي؛ للاطلاع على دور المرأة في هذا المجال، وعلى تجلياته في مسيرتها الإبداعية ، ولا سيما أنها مهمة تفترض شخصا قادرا بمواهبه وثقافته على تقديم رؤية ذات منظور اجتماعي

الحرب اللبنانية وعبثيتها. والسورية نائلة الأطرش التي درست المسرح في خارج سوريا، وبرزت كمخرجة في مرحلة السبعينات، هذه المرحلة التي عاصرت فورة مسرحية مهمة اتسمت بالتطور الفكري والثقافي والفني في العالم العربي. واخترت من أعمالهن عرضا مسرحيا واحدا لكل مخرجة : الأول «ثلاث نسوان طوال» وهو من إخراج نضال الأشقر، والثاني «ميديا ، ميديا» من إخراج سهام ناصر، والثالث «منمنمات تاريخية»، وهو من إخراج نائلة الأطرش. تنبغي الإشارة إلى أن هذه العروض الثلاثة تقوم على ثلاثة نصوص درامية، كتب كل واحد منها مؤلف درامي قبلا، ثم صاغت كل منهن بدورها نصها صياغة دراماتورجية *.

لذلك ستركز الدراسة على مستويين للرؤية الإخراجية : المستوى الأول يعتمد على الرؤية التي صاغتها المخرجة من خلال نص مؤلف ، والثاني يقوم على استجلاء الرؤية الفكرية لهذا النص (المصوغ دراماتورجيا) .لكي نجلو ذلك سنتتبع مسار انتقال هذا النص دراماتورجيا من المؤلف و آلية تحوله إلى نص للعرض مع المخرجة، ثم سنعمل على دراسة الرؤية الفنية وكيفية توظيفها في العرض، وما تتضمنه من مفاهيم وقيم ومعايير جمالية حديثة استخدمتها المخرجة، ومن المحتمل أن تكون قد تجاوزت من خلالها ما وضعه المخرج وما استخدمه من أساليب ومدارس إخراجية لم تعد تابعة ومرتبطة فيمن يرسمون الذوق العام ، لذاسنراها راحت تسلك سلوكا وفقا لسياسات الجندر، أي النمط السلوكي الذي ينبغي أن تلتزم به كامرأة» [١٨] .

في مجال آخر نشير إلى أن الاستناد إلى هذه التجارب لا يعني أننا غير متيقظين وغير حذرين من مخاطر الوقوع في استنتاجات عامة يمليها علينا واقع التجارب الفردية، ومن قولبة التجارب الأخرى في أطر هذه التجارب بوصفها حقيقة ، أو من التأكيد على التجربة أيضا بوصفها خطابا ، ومن ثم الالتفات إلى سياسات التشكيل في حد ذاتها [١٩]. فهذه التجارب ليست سوى محاولة انتقال نوعي قامت بها كل من

الأشقر ورندا الأسمر) تبرز فيه قضية المرأة وعلاقتها بجسدها.

في هذا النص، يكشف ألبي عن الجزء الساطع من حياة امرأة في السنة الثانية والتسعين من عمرها، امرأة قوية قاتلت بدون توقف لتجد لنفسها مكانا في المسرحية، بحيث إن هناك ثمة مرجعية واضحة وواقعية لهذه المرأة، تدل على حضورها الفعلي في حياته، يقول ألبي: «إنها مصادفة، لقد كنت بالفعل ابنا بالتبني لتلك المرأة المستبدة التي تبلغ من العمر ٩٢ عاما والتي تدعى (أ) والتي تتحدث كثيرا عن الفرق في الطول والعمر بينها وبين زوجها، ولم أكن سعيدا أبدا ...كانت شخصية معقدة مهيمنة مستبدة ، فانتهيت إلى ابتكار شخصية هذه المرأة في نص «ثلاث نسوان طوال» (٢٤).

إنها المرأة (أ) نفسها، الشخصية المحورية في هذا النص الدرامي والعرض المسرحي، وهي محاطة بسيدة رفيقة في السنة الثانية والخمسين من عمرها السيدة (ب)، ومن محامية شابة في السادسة والعشرين من عمرها (ت)، معا يشكلن مقارنة مع حياة السيدة – الرأس – القائدة التي لم ترد أبدا التوقف أمام العوائق ، بهذا الصدد، تقول المخرجة كارمن جولان: «الجزء الأول من النص هو بالحري اصطلاحي، أثارت فيه المرأة المسنة معاناتها، حالة الاغتراب المؤلمة التي عاشتها مع زوجها وابنها، ثم حاكت قصة هي نوع من الإنذار الموجه للصبية الصغيرة ، فأحدثت انقلابا مسترعيًا للنظر ظهر في الفصل الثاني، حيث كل شيء ينقلب من خلال تبادل الأفعال، فنتساءل هل نحن بالفعل في حضرة ثلاث نساء؟ » (٢٥) .

من الواضح أن تأليف ألبي لهذا النص ، يزعم أنه تعبيرعن حالة تعيشها النساء، وهومعروف بكرهه للنساء، فعلى الرغم من اختياره لنساء نمطيات في أغلب مسرحياته (حديقة الحيوان، والحلم الأمريكي، وثلاث نسوان طوال) نجد أنها تصب جميعا في داخل عالم ألبي المعادي والكاره للمرأة. إن النساء - كما يتضح من مسرحيات ألبي - يبدين متسلطات يثرن الشفقة، مدمرات أو فاقدات لعقولهن،

معاصر من خلال نبضات النص الدرامي [٢٠] الذي يستطيع أن يصب القضايا القديمة والمعاصرة في قالب درامي. كما يمكنه أن يحيي الدراما التي كتبها المؤلف على الأوراق حين دفعته شخصياتها نحو الإبداع الفطري وقت كتابة النص ، الأمر الذي يضع المسرح كفن وحيد يملك وجودا ثنائيا [٢١] هما النص والعرض .

إذن يبدأ المخرج بقراءة النص الدرامي ثم ينصرف إلى مهمة تنفيذ العرض المسرحي، وهي مهمة معقدة وصعبة؛ لأن العرض المسرحي هو حدث دلالي (سيمانطيقي) جد مكثف ، ويتم الوقوف فيه على علاقة بين السنن واللعب (أي علاقة اللغة والكلام)، وعلى طبيعة العلاقة المرئية سواء أكانت قياسية أم رمزية أم اصطلاحية. كما يعمل على تبيان التنوعات الدلالية لهذه العلاقة ، وضغوط التتابع ، وتعيين الرسالة وتضمينها [٢٢]، أي إنه عبارة عن آلة سبرنتيكية تعمل على بث عدد من الرسائل ،إلى حد أننا نتلقى في مرحلة من مراحل الفرجة ستة أخبار أو سبعة تأتينا من الديكور والملابس والإنارة ومكان الممثلين وحركاتهم وإيماءاتهم .

بيد أن بعض هذه الأخبار يظل في مكانه (وهذا هو حال الديكور مثلا). اتبعت الأشقر و ناصر والأطرش هذه الآلية، ولكن كيف سيسلكن أمام بوليفونية إخبارية حقيقية، أوعملية تمسرح تقمن به كمخرجات ينبغي لهن أن تبثن عبر هذه الرسائل رسالة محددة تعبر عن رؤيتهن الفكرية والجمالية .وبمعنى آخر، هل تصوغ هؤلاء المخرجات رؤيتهن انطلاقا من فكرة أن العرض هو اشتباك علاقة بين الدال والمدلول، وليس من حيث هو علة لمعلول؟ . ويدرج (بارت) هذه الرؤية في خانة «نقد غير بريء» [٢٣]، ربما؛ لأنه ينطوي على إسقاط للموقف الأيديولوجي للمخرج(ة)، أو ربما ينطوي على التسليم . .

آلية بناء دراماتورجيا نص «ثلاث نسوان طوال»

انطلاقا من النظام الداخلي للنص الدرامي، نحاول أن نتقصى آلية تحويل نضال الأشقر لنص ألبي *** «ثلاث نسوان طوال» ، الأصلي إلى درماتورجيا (نضال

سنة) والكبرى (اثنتان وتسعون سنة). ثم جعلت الصغرى تشرف على أموال الكبرى المرأة العجوز، وهي الشخصية المحورية في هذا النص .أما الوسطى فبدت أقرب إلى الممرضة التي تسهر على صحة العجوز. لكن هذه الشخصيات النسائية المتشابهة والمتداخلة، والمتوحدة، لا تفصلها بعضها عن بعض سوى المراحل العمرية، إذ انقسمت هذه الشخصيات الثلاث ، وفقا للسن فقط، وتبدو وكأنها تنفصل عن الشخصية الأم، وتتوالد منها في لحظات تجسيد ملامح التغير. لذلك عمدت الأشقر في اللحظات الأولى من عرضها، إلى الإيحاء بأن النسوة الثلاث سوف يتحولن إلى امرأة واحدة هي المرأة العجوز، وما أن تموت هذه المرأة في ختام الجزء الأول حتى تنهض هي نفسها لتستعيد ماضيها (البعيد والقريب) عبر صورتي الفتاة (ت) والسيدة (ب) [٢٨].

ولدى قيامة المرأة العجوز تتبادل النساء / الممثلات الأدوار، وتبدو كأنهن شخصية واحدة، تقوم بمناجاة داخلية، وتعبر عن لحظات تفجر الرغبات الجنسية، وتستعرض، أداء وحوارا، الحالات التي تعيشها المرأة: الكآبة، والفرح، والرغبة، واللذة، والتوق إلى الحرية، والخوف من بلوغ سن العجز. وتترسخ هذه الحالات وتتجسد في نقطة تجاذب هي المحور الأساسي لفكرة النص والعرض الرئيسة، ألا وهي الجسد: الجسد في كبريائه / الطول، كما تصوره ابنة العشرين :(ج):أنا بنت آدمية (شريفة) وبعجب مين ما بدي وقت اللي بدي . أنا طويلة والطول بيعطي وهرة. أنا بعرف ألعبها. بس أختي حرام ، محردبة وما بتجلس (لا تستقيم). أنا بوقف سنكي طق (منتصبة القامة) »[٢٩] .

وحالة الجسد في رغباته وشبقه، الجسد في انحناءاته / التواء العظام وتقوقع القامة ، حتى يبلغ الدرجة التي يختفي فيها الطول .

وقد ركزت الأشقر على ثيمة الجسد من خلال فكرتين أساسيتين :

-علاقة المرأة مع جسدها

مبتذلات رذيلات يقحمن أنفسهن في الفضاءات التي يشغلها الرجال بشكل مستمر يؤدي إلى الدمار» (٢٦) .

لكن نضال اختارت هذا النص ، لدوافع فكرية أخرى ، منها أولا أنها اعتبرته من النصوص التي تعبر عن أصعب الحالات التي يعيشها الإنسان ، في مواجهته لقدره المحتوم، وهي سن العجز والشيخوخة وتقوقع الجسد. ثانيا أنها استطاعت أن تقلب الصورة التي جسدها ألبي في هذا النص، فمن موقف شخصي ومعاناة مع المرأة الطويلة التي تبنته، انتقلت الأشقر إلى التركيز على علاقة المرأة مع جسدها ومعاناتها هي. وتتضاعف المأساة في هذه الحالة لدى المرأة؛ لأنها الأكثر تأثرا وإحباطا من الرجال ، أليست هي دائما محكومة بالمحافظة على شكلها وجمالها؟ إنها تعيش صراعا مأساويا مع ذاتها، مع الماضي والذاكرة ومع الواقع والعالم، ومع جسدها ولا سيما في مرحلة الشيخوخة . وحسب تحليل يونغ «أن المرأة العجوز التي تعتبر إسقاطات الأنيما anima أو المبدأ الأنثوي طاقة دالة ، تؤمن بأن فقدانه هو الذي يشكل السبب وراء كل اضطراب نفسي لديها» (٢٧) .

تتناول المسرحية بالحوار هذا المبدأ الأنثوي الذي تعيشه المرأة في مختلف مراحل حياتها، التي تشكل عصارة تجارب وخلاصات من عالمها منذ ولادتها حتى مماتها، وتفتتح الباب على روح إنسان بكل ما تحويه من تساؤلات وعقد وأحاسيس وخوف، وتدعو إلى الغوص في امور حياته اليومية التي باتت معهودة لديه وعادية وطبيعية.

من هذا المنطلق أبقت نضال الأشقر على العناصر التي وجدت في النص الأصلي، وهي تحاول، من خلال بعض التفاصيل اليومية التي تعيشها المرأة العجوز، ومن خلال بطء حركتها، أن تستشف واقعها وحالتها في مرحلة الشيخوخة وما تتركه هذه الأخيرة من عجز وتشوهات في الجسد. كذلك فهي لم تغير عنوان العرض، وأبقت أيضا على الشخصيات الثلاث وحتى على علاقتهن بعضهن ببعض. كما أنها تركتهن بدون أسماء، إنهن ثلاث فقط: الصغرى (ثلاث وعشرون سنة)والوسطى (خمسون

الخشبة من لعب مأسوي وأليم، فهي على عكس ألبي، فضحت اللعبة في المشهد الأول. حين جعلت الممثلات الثلاث عجائز عبر الأقنعة، التي لم تكن إلا وجوههن نفسها. لكنهن سرعان ما خلعن تلك الأقنعة من خلال أدائهن، لتتلبس كل واحدة منهن شخصيتها المفترضة، والافتراض هنا سوف يعني كسر منطق الشخصية ومنطق بنائها، في تبادل الشخصيات [٣١].

تبعا لمسار رؤيتها، شاءت أن تبدأ المسرحية من الفصل الثاني، أي بعد موت المرأة العجوز بغية أن تؤكد جدلية اللعبة الحقيقية والمتوهمة. وإذا جعل ألبي نصه من فصلين فإنما لينفي الفصل الأول ويؤكده في وقت واحد. فالثاني - كما في النص الأصلي - يبدأ حيث انتهى الأول لينتهي حيث تفترض بداية الأول . على أن الفصلين لا يكرر أحدهما الآخر حتى إن استعادت الشخصيات بعض الحوارات بطريقة أخرى[٣٢]. عشن في بيت واحد، جمعتهن ظروف ما، كل واحدة تمثل محطة وذكريات، وآمالاً وبدايات ونهايات، كل واحدة تروي سيرتها، وترى الحياة على طريقتها الخاصة، وكما يتناسب الزمن وعمر العجوز (رندا الأسمر) مع دورها الذي تؤديه في المسرحية، وهو دور المرأة التي اختزنت كما كبيرا من تجارب الحياة وذكرياتها شأنها في ذلك شأن كل العجائز اللواتي في مثل عمرها، تنتظر لحظة النهاية والمغادرة في أي لحظة (الموت). ومن خلال أحداث المسرحية يكتشف المشاهد علاقة هذه المراة بالأخريات تدريجيا، ويجد أنها تتميز بحكمتها وتعمق نظرتها في شئون الحياة.

ثم لم تغفل الأشقر عن أي تفصيل يمكن أن يسهم في التعبير عن حالة كل من هؤلاء النسوة الثلاث، بحيث تتكلم العجوز (رندا الأسمر) عن رغباتها الجنسية وشبقها الجنسي، فتنزع شخصية المرأة العجوز أو قناعها لتدخل في شخصية المرأة المنتصبة القامة / الطويلة . وكذلك عبرت ابنة العشرين (رولا حمادة) التي تعتبر شخصيتها في العرض نقطة تجاذب الحالات التي تمر بها المرأة في هذا العرض،

- ذكرياتها التي تشي بالقمع الذي عاشته ، وخوفها الدائم من تلوث سمعتها، ويدل ذلك على حال المرأة ومشكلاتها وصراعاتها النفسية التي لا زالت تعاني منها حتى اليوموهذا ما تقوله المرأة العجوز (أ)

«(أ): ..أمي علمتني هالشي .كانت تقلي منيح كلن عندن غاية، نبهتني إلي ولأختي عاكل شي، ومنيح اللي نبهتني. كنا أول طلعتنا وكانت غير ايام . ما كان عنا شي يذكر وما كانت هينة تكوني بنت بوقتا .. عرفنا انو لازم ندبر حالنا بحالنا ... ولأنو البنات بهيديك الايام ..» (٣٠).

بالنسبة إلى العلاقة مع الجسد لقد قسمتها الأشقر إلى مستويين :

-المستوى الأول يبدو فيه الجسد أداة طيعة لإشباع الرغبات. وشغل هذا المستوى حيزا كبيرا من الحوار، وأرادت الأشقر أن تتناوله من منظور نقدي يدل على إشكالية علاقة المرأة مع جسدها ومع رغباتها، ومع ذاتها .

- أما المستوى الثاني الذي تمرحل فيه نضوج الجسد وتغيراته وتحولاته في اتجاهه نحو مساره المأساوي. يكشف هذا المستوى عن بعد إنساني، يتجسد برفض ابنة السادسة والعشرين المصير المحتوم الذي ستبلغه أسوة بالمرأة العجوز، ويظهر مخاوف تختزنها النفس البشرية / عامة وليس المرأة فقط .

خصوصية الرؤية لدى نضال الأشقر

إن هذه المسرحية ليست طرحا اجتماعيا ولا طرحا ذا خلفية سياسية، ولكنه طرح يتغلغل إلى دواخل النفس البشرية، ويعالج قضية يواجهها كل إنسان دون استثناء ، قضية العلاقة مع الجسد في مواجهة الموت .

التزمت الأشقر بهذا النص الدرامي «ثلاث نساء طوال» فحافظت على فكرته الأساسية واقتبسته من دون أن تتخطاه ، ومن دون أن تلتزم به التزاما تاما، ولكنها قامت بقلب بعض فواصل النص موحية منذ اللحظات الأولى بما سوف يحصل على

ومشكلاتها الخاصة، وعندما تسعى إلى الخروج خارج حدودها الجسدية الأنثوية، وخارج همومها الفردية تتعثر وتقع في هوة الحديث المباشر الزاعق » [٣٤] .

إن ما يورده هذا الرأي لا ينطبق على التجارب الإخراجية التي تقوم بها المراة، وللدلالة على ذلك نشير إلى أن ما قامت به نضال الأشقر عندما غيرت من الدراما المكتوبة من قبل المؤلف الرجل، وعندما أخرجت هذا النص يناقض ما جاء به الباحث. فنضال الأشقر، تنشد دائما التغيير عبر المسرح سواء من خلال البعد الفكري للمسرح، أو من خلال البنية الفنية ، وذلك انطلاقا من الالتزام السياسي الذي انعكس في تجربتها منذ الستينات وصولا إلى هذه المرحلة. وحديثا أخرجت نص «طقوس الإشارات والتحولات» لسعدالله ونوس ،حيث قدمت رؤية فكرية تتكلم فيها عن السلطة والممارسة السياسية والدينية، دون أن تغفل من تأثير ذلك في المرأة، غير أنها اختارت نصا يوحي بالخاص / التعبير عن حال المرأة وعن معاناتها، ولكنه يستبطن التعبير عن العام / السلطة بمفاهيمها المتنوعة: السياسية والاجتماعية والدينية والأخلاقية. وأخرجت أيضا «منمنمات تاريخية» لسعدالله ونوس حيث طرحت قضية الانهزام العربي. وهي لدى إخراجها لتلك النصوص، فقد أثارت قضية المرأة والقضايا الأخرى الخاصة بالشأن العام، دون أن تقع في هوة الحديث المباشر الزاعق، كما يقول حسن عطية، ففي العرضين كانت الثيمة الأساسية هي الإنسان عامة ، وكذلك في عرض «ثلاث نسوان طوال» ، وهي إن ركزت على خصوصية حال المرأة في سن الشيخوخة ، فهذا لا يعني أن الرجل لا يعيش المعاناة التي تنتج منها .

آلية بناء دراماتورجيا نص «ميديا» ** لسهام ناصر**

و لجت سهام ناصر عالم ميديا، ثم قامت بتحويله دراماتورجيا وفقا لرؤيتها، ولكن هل حولته فيما بعد إلى نظام من الدلالات المجاوزة للزمان من خلال رؤيتها

ولكنها أثارت كثيرا من التساؤلات والمخاوف، إذ انزرعت فيها حالات الرعب من الموت .أما ابنة الخمسين (كارمن لبس) الناضجة ، فقد سلكت سلوك المرأة الهادئة التي تقارب بداية الانحدار العمري ..

يتجسد ذلك في الحوار الذي يدور بين ابنة العشرين (ج) والخمسين (ب):

ب: (سوداوية) كلنا رايحين عانفس الخط . كلنا جايي دورنا (لا إجابة من ج.) ما هيك ؟

ج: مش رح جاوب (بقساوة) وإذا بتريدي طفي الموضوع .

ب: (بحماس) هيدا موضوع أساسي ليلي بعمرك.

ج: حلي عني.

ب: (تتجول في المكان، تتلمس الأشياء.) يعني شي وبدو يصير، بطريقة من الطرق ... أنت وحظك ... عندك السرطان، عندك انفجار طيارة مثلا ...[٣٣].

إن هذا النص غني بالتضمينات السيكولوجية التي تبرز مخاوف النسوة الطوال من فقدان هذا الطول ، وتقوقع القامة، فضلا عن أن هذا النص يلتفت بشكل خاص إلى الجانب العاطفي، كما يكشف عن المعاش اليومي الصعب الذي تعيشه المرأة العجوز: عجزها عن الحركة، صعوبة القيام بوظائف هذا الجسد البيولوجية: عدم استطاعتها من دخول الحمام، طريقة الطعام وصعوبة تناوله، نوع الأكل، ثم الخوف من الموت. إذن تضع الأشقر المرأة في مواجهة هذا المصير، أليس منطقيا أن يؤدي هذا الوضع بالمرأة أو الإنسان عامة إلى حالة من الانكسار، والاحباط النفسي ؟ أليس هذا المصير الذي ستواجهه و تخافه وترفضه ابنة العشرين، وترفض كل الزخارف الجمالية التي نحيط بها جسدنا ونغلفه بها ؟

غالبا ما يتردد أن «الدراما كبنية تتأثر تأثرا وثيقا بالمحتوى الدلالي الذي تقدمه الكاتبة والمخرجة في عملها، وهما معا (البنية الدرامية والمحتوى الدلالي) إنما يرتبطان بالرؤية الكلية للكاتبة المبدعة، وهي رؤية ما زالت أسيرة همومها الذاتية

النفسي لميديا / المرأة وإظهاره من خلال علاقتها بجيسون، وهذا ما دفع بسهام ناصر إلى الاسترشاد بنص أنوي، الذي فجر مكنونات النفس بين جيسون وميديا، وخاصة مشاعر الحقد والخوف التي يكنها كل واحد منهما تجاه الآخر ،وذلك بسبب عدة عوامل منها :

– تحول إحساس جيسون، نحو المرأة ميديا، من إحساس بالذكورة والرجولة إلى إحساس بالاحتضان والاحتواء والأبوة. ثم تحول هذا الإحساس إلى عبء وكراهية تجاهها.

– طموحات جيسون وأنانيته وأطماعه التي تقوده إلى هجر ميديا .

– إحساس ميديا بالقهر : لقد ضحت بالكثير من أجل حبها لجيسون، إذ سرقت ذهب أبيها الملك، وهجرت القصر، وقتلت أخاها وكل من اعترضها أيضا، وعاشت متشردة من أجل جيسون.

ركزت ناصر في صياغتها الدراماتورجية للنص على هذه المشاعر ، ولا سيما أنها اختارت نصا هو من أقسى النصوص الإغريقية ثيمة. كما وقعت هذا النص الذي سمته «ميديا... ميديا» بالصيغة التالية: إخراج ودراماتورجيا سهام ناصر، واستعانت بالشخصيات نفسها وتركتها تسلك سلوكها التراجيدي ، أي تركتها تتجه نحو مأساتها ومصيرها المشئوم . وأبرزت سهام ناصر هذه الرؤية من خلال تفكيك نص ميديا لجان أنوي [٣٦] (Anouilh). وتفكيك هذا النص ذاته ليس جديدا؛ إذ اعتمده من قبل المخرج الإيطالي بازوليني ، لقد اشتغل على نص يوريبيدس وفكك عناصره ليخلق مناخا من الاحتفالية الفانتازية الهاذية، وكذلك المخرج بوب ويلسون الذي حول النص إلى عرض أوبرالي. إلا أن سهام ناصر حاولت بناء نص دراماتورجي حديث ومعاصر. ولم يكن اختيارها للصيغة الفرنسية إلا للتخفيف من الحدة المأسوية التي بلغتها شخصية ميديا البطلة فقتلت بنفسها ولديها، في حين أن ميديا /النص الفرنسي لا تعمد هي بنفسها إلى قتل طفليها، كما في النص الإغريقي

الإخراجية؟ هذا ما سنتبينه من خلال قراءتنا التحليلية لهذه المسرحية، وهي ستكون بمثابة قراءة مزدوجة تجمع بين الدراماتورجيا وجماليات العرض :

بنت سهام ناصر نص مسرحيتها انطلاقا من نص الكاتب المسرحي الفرنسي جان أنوي Jean Anouilh ***** ، وهو بدوره استند إلى أساس نص يريبيد Euripide الإغريقي (٣٥) «ميديا» . يدور هذا النص حول عمل انتقامي مجنون : بطلته ميديا؛ امرأة بربرية تتمتع بقوة سحرية غامضة لتحدرها من أصل إلهي، ولكنها شديدة الفتك ، تقتل جميع من يعترض سبيلها، أو من ينتزع منها ما تراه حقا لها . لقد قتلت أخاها؛ لاعتراضه على زواجها من جيسون، وهربت مع زوجها إلى كورنثة (Corinthe في اليونان) ، لاجئة إلى بلاط الملك كريون، حيث أقاما وعاشا في نعيم، إلى أن أحب جيسون ابنة الملك كريون، وقرر الزواج منها، فهجر زوجه ميديا التي حاول إقناعها بأنه فعل ذلك لتأمين مستقبل ولديهما؛ إذ سيجعل لهما أشقاء من أبناء الملوك. تتظاهر ميديا بالاقتناع ، والموافقة على زواج جيسون من ابنة الملك ، ثم تلجأ إلى أيجيه – وهو صديق قديم - وتطلب منه أن يقترن بها ويحمي ولديها فيفعل. وبعد ذلك، تطلب من جيسون أن يقبل منها هدية لعروسه الجديدة تظهر بها حسن نياتها، فتهديها وشاحا وتاجا ... ما إن ترتديه ابنة الملك حتى تقع وتنهار؛ لأن التاج والوشاح ينفثان سما لا دواء له. يحتضن الأب ابنته فيدب فيه السم، ويموت الملك وابنته، وفي ذلك الأثناء تقتل ميديا ولديها انتقاما من زوجها وتفتخر بإحراق نفسها.

أما ميديا التي ألفها الكاتب المسرحي الفرنسي Anouilh، فلقد اقتبسها من النص الإغريقي، وأبقى على العناصر الأساسية المكونة للنص الأساسي : حب ميديا لجيسون، ثم قرار جيسون بترك ميديا، والزواج من ابنة الملك كريون بحجة تأمين مستقبل ولديهما .

وإهداء ميديا العروس وشاحا وتاجا مسمومين يوديان بحياة العروس ووالدها .

كان من أبرز ما اتسم به نص أنوي هو تركيزه على إشارات دالة على الجانب

وقد أبقت على حضور الكورس الإغريقي الذي لم يستخدمه أنوي Anouilh . و من نصه أيضا، استعانت ناصر ببعض العناصر الفنية :الحوار والحدث والشخصية، أي العناصر ذات الدلالات الحقيقية التي تؤكد واقع ميديا المأساتي كامرأة / أم وزوجة بربرية وابنة ملك. ولكنها حذفت مشاهد كثيرة كتلك التي تدور حول حوارات كريون وجيسون مع ميديا، ولم تبق منها إلا ما يتعلق بالعلاقة الثنائية التي تربط بين ميديا وجيسون، وما يتعلق أيضا بالكشف عن شخصية ميديا وطبيعة علاقتها الثنائية بجيسون والمخاطر التي ألحقتها بها هذه العلاقة (من هجرها لأهلها وملكها والقتل المتواصل).

من الضروري الإشارة إلى أنه على الرغم من استناد ناصر على نص جان أنوي الدرامي، حيث تتوافر عناصر بنية نص كاملة، فقد أحدثت بعض التغيير فيه بعد تفكيك بنيته وأعادة بنائه بالإيجاز والتشظية ... وذلك في سياق ينسجم مع رؤيتها التي بدت متمردة رافضة و تغييرية. لقد شظت شخصية ميديا إلى عدة شخصيات لكل واحدة منها دلالتها النسوية المتمردة: وكانت إحدى هذه الشخصيات تقارع السلطة المتمثلة في الملك كريون؛ الثانية تتمرد على السلطة الذكورية المتمثلة في الزوج جيسون، أما الثالثة فكانت تلك التي ترفض الأمومة التي تأسر المرأة وتقيدها. ومع ذلك ظلت ميديا المرأة الأنثى / العاشقة / الأم / السلطة / التمرد .. كما جعلتها امرأة متناقضة ، تعيش صراعها الداخلي عيشا جسديا متألمة ألم المخاض، فإذا هي امرأة من لحم ودم، ومن فتنة وشهوة، ومن حب وخيبة، وجنون وحنان، وقسوة وثأر وموت.

وقد بدت الشخصيات المشظات متجانسات مثلا :

«ميديا : أكيد رجعلها منشان مصرياتها.

رويدا : سامحته لأني حبيته.

رويدا : ساعتها طلعنا عالعشا ورقصنا.

الأصلي بل تدعهما يموتان موتا محتما.

كما أنها جعلت ميديا الشخصية المحورية في النص ، منها تنطلق، وإليها تعود حبكةالنص، وحركة الشخصيات الأخرى (جيسون وكريون والمرضعة وحتى الطفلين). ثم جعلت الشخصيات، ولا سيما الشخصيات النسائية، غير مسوقة إلى قدرها حتى النهاية، بل حولتها إلى شخصيات فاعلة ذات إرادة حرة، بمعنى آخر لقد ظلت الشخصيات تتحرك ضمن المفهوم الدرامي المأساتي الإغريقي للشخصية، أي المفهوم الأرسطي لبنية شخصية البطل المأساتي الإغريقي الذي يتمرد ويثور، لكنه محكوم بقدرة القدر والآلهة كما هي حال ميديا .

ثم إن هناك الشخصيات الأخرى (جيسون الزوج، والمربية، وايجيه) التي اختزنت الإيقاع المأساتي الداخلي للانفعالات، وعاشتها كما عاشتها ميديا القاسية والمتمردة، فصارت تتغيرأحيانا كما تغيرت ميديا ناصر، وهي تتغير كما تتغير الشخصيات في الأعمال الدرامية التي سبقت الدراما النسوية حيث «لا ينظر إلى النفس كشيء خفي وثابت، بل كمعضلة تراوغ وتتغير وتتباين بدرجة تدعو إلى الإعجاب» (٣٧).

وبالنسبة إلى العالم الذي تعيش فيه هذه الشخصيات، فهو لا يصور كأنه عالم ثابت وموحد يدعو إلى الاطمئنان، بل يصور كقطع متناثرة ومتنوعة (مونولوغ الاسترداد أو الفلاش باك الذي تسرده ميديا في مسرحية «ميديا... ميديا» لسهام ناصر الذي يدور حور حالات متناثرة ومتنوعة يجمعها خيط واحد، هو خيط المأساة الانسانية ومعاناتها).

زاوجت سهام ناصر بين عمليتي الدراماتورجيا والإخراج معا، وصنفت عملها بالدراماتورجيا - كما تقدم- في مسرحية تقوم بنيتها الدرامية على موقف الشخصية/ النسائية . واستعانت بأحداث النص الأصلي نفسها، ولم تضف إليها إلا بعض المواقف المعلنة عن طريق الحوار الذي دار بين الكورس والشخصيات الأخرى.

الزوج، بل تبادر للانتقام من هذه السلطة، معبرة عن هذا الموقف من خلال الحوار الآتي:

الحاضنة : شو بدن يعملو فينا.

ميديا : غلط شو بدنا نعمل فيون» [٤٢].

تستعين ناصر بصيغة الدراما الإغريقية؛ لتحقيق أثرها في المتفرج، وهي تقوم على تقديم إحدى الشخصيات التي تكشف عن حقيقتها ،كمجاهرة ميديا عما ستقوم به ،وإعلانها عن موقفها العدائي تجاه زوجها وتجاه الملك .. وهي لا تنظر إلى النفس على أنها شيء خفي وثابت، بل كمعضلة تراوغ وتتغير، وتتباين بدرجة تدعو إلى الإعجاب. وكذلك العالم الذي تعيش فيه هذه الشخصيات، فهو لا يصور كأنه عالم ثابت وموحد يدعو إلى الاطمئنان ، بل يصور كقطع متناثرة ومتنوعة. ويشكل ذلك أيضا علامات الدراما النسوية ، حيث لا تتجه القوة الدافعة لدى الشخصية الرئيسة نحو إدراك الذات ومعرفة حقيقتها والإعلان عنها فقط ، ولكنها تتجه نحو معرفة الآخرين، وما يصاحبه من تغيير النفس والعالم حولها ، في حين نجدها (الشخصية الرئيسة، سواء كانت كليتمنسترا، أو نورا..) في معظم الأعمال التقليدية التي سبقت الدراما النسوية، تنزع عنها القناع الذي تتنكر خلفه، وتحتمي وراءه، وتتيح لنا التعرف على حقيقتها.

فالبطولة التقليدية تنبع من عملية الاكتشاف للشخصية / البطلة، وكشف الغطاء عنها. وهذه سمة من سمات الدراما النسوية التي تشير إلى ظهور قوة دافعة بقدر ما تتجه نحو إدراك الذات ومعرفة حقيقتها لتغييرها، فهي تتجه أيضا نحو معرفة الآخرين، وما يصاحب ذلك من تغيير النفس والعالم حولها [٤٣]، وينطبق ذلك على ميديا التي أدركت كيف تتعامل مع الآخر / الرجل بعد كل ما قامت به من تضحيات من أجله .

ظهر التغيير في نص سهام ناصر، وفقا لما تتميز به الدراما النسوية من مميزات

ميديا : شفتو صغير » [٣٨] .

خلقت هذه الخلخلة ثلاث شخصيات/ ميديات لتكسر بهن ميديا الحكاية أو ميديا الأسطورية، وتقولب ميديا بقالب المرأة العاشقة المتسامحة، والأم الحنون، والمتمردة وقد عبرت عن تمردها هذا بقولها :

«ميديا: تركني وحيدة - وكرمالو ضيعت مدينتي وأنهارها المقدسة - نحنا مجبورين نحب واحد بس» [٣٩] .

شاءت ناصر من عملية التشظية لشخصية ميديا إبراز رؤيتها المتضمنة موقفها من قضية المرأة، وعلى عدة مستويات، مثل – واقع المرأة عامة، هذا الواقع الذي عانت منه وماتزال المرأة في كل زمان ومكان :

«ميديا : (صارخة) ليش أنا بنت . شو بدي بحالي . لو أني خلقت صبي مش كان أحسن ؟ أجمل ؟ أقوى ؟ مثل الصوان . باخذ وما بعطي ... ذلني ما عندي أم - ولا خي - مش طالبة إلا أخذ بتاري منه - هس - ممشوق . كنت وقفت قدامو وقاتلتو . كل واحد معه سلاحو والقوى بياكل الضعيف وبيضل حر . إيه حر . مش قطعة منه [٤٠] .

من الواضح أن سهام ناصر تتوغل في عمق العلاقة الثنائية التي تربط المرأة بالرجل وتظهر حاجتها إليه ، وهي تحاول أن تعكس ذلك بمفهوم معاصر من خلال حوار يكشف عن طبيعة هذه العلاقة، لذلك عمدت إلى حذف أجزاء كثيرة من النص الأصلي لا تتلاءم مع رؤيتها، ولا تشكل عنصرا مساعدا لإبرازها، و ركزت على مونولوغ؛ لتعبر من خلاله عن معاناتها، فتقول :

«ميديا : لكل مرا رجال، وللرجال الحكم كلو» [٤١] .

وتظهر فيه الرجل الذي يمثل السلطة الذكورية ، وخاصة تلك التي يمارسها على المرأة. لكن هذه المرأة ميديا لن تستسلم للواقع، ولن تخضع لشروط الأمومة مع أنها لا تتردد من إعلان حاجتها إليه ، ومع ذلك فهي تنقلب إلى امرأة متمردة، ولا تستسلم للسلطة الذكورية التي يمثلها في هذا النص كريون / الملك، وجيسون /

هذا الشكل تنحو منحى تجريبيا، وقد اعتمدتها سهام بصيغتها الأنثوية لبناء دراماتورجيا النص، وأرادت - من خلال استخدامها - أن تفقد ذلك التنظيم التراتبي الذي يحدد المباديء والأسس المتعينة للصيغة التقليدية التي تحرص على إسقاط المرأة في الخطاب الذكوري (٤٥) .

ولكن هذه الخاتمة لا تروق لبعض الباحثات النسويات اللواتي ينتقدن ويعترضن بلوغ الخاتمة بالموت، أو بلوغها بالزواج كغايتين إجباريتين تفرضان على البطلة الأنثى . وموازاة لهذا الاتجاه ، لم تشأ ناصر أن تغير هذه الخاتمة، فتركت ميديا تموت بشموخ.كما جعلتها تعيش بشموخ أيضا، وهي على الرغم من أنها جعلتها امرأة مشظاة بين عدة شخصيات ، منها ما كان يقوم بأعمال العنف والقتل (قتلت أخاها وولديها) والخيانة (خانت والدها ووطنها وخانت زوجها)، ومنها من كان يرفض الشفقة والاستسلام ، فقد أبقت على جزء من هذه الشخصيات المشظاة وقد تلاشت لديه كل الاعتبارات، ولكنه عزز الأنا الفردية وأصبح عقل الشخصيات خادما لأهوائها، وجمعت قوى النفس في سبيل غاياتها، ووعت لإنسانيتها، ورفضت أن تكون سلعة أو موضوعا للشفقة حتى أنها رفضت أمومتها التي ستقيدها أو تكبلها:

«ميديا : (بغضب) أصحا تشفق علي (٤٦) .

- صورة الأمومة

استقلت ميديا عن ذاتها كامرأة ووالدة، وتحولت إلى ميديا ثائرة ومرعبة وهي ليست ميديا الأم، لقد انفصل عنها ابناها، وعادا ابني أبيهما، عادا امتدادا له في الوجود من دونها، ولكن حالة الانقسام هذه، التي عاشتها أوقعتها في قبضة أحاسيس متناقضة، فهي أحيانا تعبر عن حسها الأمومي بقولها :

«ميديا : صحيح أنا بربرية وغريبة ، بس كمان من محل ما جيت الأمهات بتحن على ولادهن وبيشدو عليهم (٤٧) .

ثم ما تلبث ميديا (ناصر) أن تتخطى أحاسيس الأمومة، لتغرق في دائرة الكره

منها :

- تتبع لاستراتيجة التحول الذي يحدث بجلاء ووضوح في مضمون المسرح الذي يدل على الصراع الذكوري / الأنثوي، وأحداثه، وشخصياته، مقارنة بأغلب المسرحيات الدرامية التي قدمت على مدى ألفي السنة الماضية .

- اعتماد الدراما النسوية على المنظر ذي الدلالة التي تكشف عن مغزى معين، أو رؤية محددة (نسوية مثلا) تُعتمد كأساس محوري لهيكلها [٤٤] .

- تتسم هذه الدراما بنهايتها الملتبسة التي تعتبر بدورها أيضا سمة من سمات المسرح الحداثي، وليس فقط النسوي، ولكن المخرجة اعتمدتها بوصفها عملية تثوير ضد التقنية التقليدية التي كانت تستخدم في بناء النص الدرامي. كما تبين لنا ذلك في خاتمة نص «ميديا ميديا» لسهام ناصر بحيث جاءت خاتمة إيحائية معبرة انجذبت فيها المخرجة إلى الأسلوب الإيحائي الملتبس ،عندما جعلت ميديا تموت، وهي في حالة صعود وارتفاع (إشارة إلى الشموخ وعدم الاستسلام حتى في لحظات الموت، ويذكرنا هذا بأصل ميديا الإلهي ، ومرجعية شخصيتها الأسطورية، وتمتعها بقوة السحر) دون أن تتقيد بخاتمة نص أنوي أو أوريبيدس اللذين جعلا ميديا تموت حرقا ..

بعد ذلك استمرت ناصر في طرح رؤيتها المعاصرة والحديثة في نهاية النص/ العرض، إذ تركت نانا المرضعة تتحاور مع الحارس، وهو يرتدي ملابس حديثة، وتناقشه في أمور الطعام؛ لتشير إلى استمرارية الحياة التي تخترق الأسطورة، وتقترب من الحياة اليومية المعاصرة.

ومن مميزات الدراما النسوية التي استخدمتها سهام ناصر في هذا النص أيضا، هو هذه النهاية التي بدت كأنها ذات صيغة أنثوية معترضة، وبلا إقفال شكلي (صعود ميديا إلى الأعلى)، بل اتضح أنها تعمل أحيانا كبعد مضاد للإقفال، ومضاد للإحساس بوجود بداية ووسط ونهاية، لذلك نرى أن هذه النهاية التي صيغت على

التضحية بالذات مردود غير متوقع عندما خانها زوجها، وتطورهذا المردود وصار إدراكا كاملا بالذات، فذهبت إلى أقصى حالات التطرف في ردة فعلها، وقتلت ولديها؛ لتتخلص من أمومتها التي أصبحت بدورها عبئا ثقيلا عليها؛ لأنها حين حركها همها كأم بالتعاطف حيال الأطفال، لم تكن تتصرف بالنيابة عنهم، بل بالأصالة عن نفسها أيضا، فبقتلهما زال لديها هذا الإحساس المتوترالمتعارض بين الأنانية والمسئولية (٥٢).

اختارت سهام ناصر نصا يتناول معظم جوانب شخصية المرأة، ويضعها أمام خيارات صعبة فتذهب بها إلى أقصى ردات الفعل : قتل الأخ وقتل الولد / فلذة الكبد، وهذا ما يدل على أن النساء قادرات على التحكم في إيديولوجيا النظام الأبوي بغرض الاستحواذ على السلطة التي يمتلكها، كما أنهن قادرات على توفير المهرب من قيود هذا النظام القهرية بشكل يتسم بالالتباس، ويقترن بالتمرد أو الخيانة أو القتل(٥٣).

وكما هو معلوم ، فإنه في الاختيار أيضا يكمن أيضا نوع الموقف والرؤية. واختيار ناصر لهذا النص يشير إلى اهتمامها بقضية المرأة، وخاصة تلك التي وضعتها الظروف أمام صعوبات وتحديات كبيرة، وتنازعتها أهواء وصراعات كثيرة: منها ما نتج من دافع الحب، ومنها ما نتج من تخلي الزوج عنها. وشغلت هذه القضية الحيز الكبير لرؤيتها الدرامية، فأنتجت مادة درامية تستخدمها كسلطة للكتابة، وكوسيلة لتأكيد وعيها بذات المرأة وخصوصيتها، فتخرج بذلك من حدود إبداعها الفردي إلى مجال خطاب الموقف أو سياسات الموقع (٥٤) لا سيما في نطاق العلاقة مع المرأة بشكل عام. أي إن سهام ناصر قدمت صورة للمرأة بكل حالاتها الإنسانية والواقعية وفي إطار علاقتها الثنائية/ الذكورية/ الأنثوية،لكن هل تكفي هذه الصورة؛ للدلالة على خصوصية رؤية المخرجة؟

والحقد والانتقام. ركزت ناصر على العناصر والحوارات التي تدل على ذلك، وكما وردت في نص أنوي، وهي تعينها كمدلولات للتعبير عن رؤيتها التي تشير إلى مجموع الصراعات التي تعيشها ميديا. لذلك فهي(سهام) قد أضافت بعض العلامات الدالة على العلاقة الثنائية القائمة بين الذكورة والأنوثة، وعلى الصراع القائم بينهما، وضمنتها جوانب مشتركة من خبرات النساء في المجتمع ،ولكنها عندما عمدت إلى الإعداد الدراماتورجي والإخراجي، تحكمت في فعل الكتابة في نص ألفه قبلها رجال، مستفيدة من خبرات هذه المخرجة / الدراماتورج أو تلك؛ لتصوغ خصوصية تجربتها[٤٨].

ثم ركزت ناصر على إظهار صورة ميديا الأم/ الآخذة بزمام المبادرة، المعتدية بعدما كانت الضحية، وعلى إظهارها بصورة امرأة تتمتع بحرية كاملة كفيلة بجعلها تخرج عن عبادة الدور الأنثوي السلبي، فنراها تتبع أساليب العنف؛ لتحقق رغباتها ومآربها بسبب الإحباط الذي تؤديه وظيفة الأم/ الزوجة الخائبة ، ربما لذلك تراها تستطيع أن تميت الآخرين، فتجد في ذلك تعويضا عن خيبتها [٤٩]. وهي بذلك تخالف المفهوم السائد عن علاقة المرأة بالحيزين العام والخاص التي تفترضها بعض وجهات النظر الذكورية القائمة على خلق متوازيات وثنائيات، فتضع المرأة دوما في إطار الحيز الخاص الذي يشار إليه مجازا بإطار الأسرة والبيت، في حين يحتل الرجل الحيز العام الذي يشار إليه مجازا بالعالم الخارجي [٥٠] ، ويتمثل في سلوك الرجل.

أبقت ناصر ما ورد في النص الأصلي الدال على تشابه حالة ميديا مع حالة النساء اللاتي يبدين حاجتهن إلى الرجل ، وبالأخص لما أعلنت ميديا بنفسها:

«نحن معشر النساء أسوأ المخلوقات حظا . فأولا يطلب منا ان نشتري رجلا بثروة ضخمة ونتخذه سيدا لأجسادنا ، لأنه من أسوأ الأمورألا يكون لنا زوج» [٥١] .

ولكنها اختلفت عنهن لدى إصابتها بخيبة من العلاقة الزوجية، فصار لهذه

يمكن أن نحيل ذلك إلى ما يسميه لاكانن بالانحراف المعرفي méconnaissance، وهو جزأ لا يتجزأ من تكوين «الأنا». فإن مقاربة الأنا في التحليل النفسي تقتضي العناية بهذا الانحراف، وهو جهل الفرد بحقيقة ما يتبينه لنفسه من ذات» (٥٨) . وأهمية التعرف على الانحراف المعرفي يكمن في تقييم امتعاض الفرد حين يلتقي بالتكوين الاغترابي لمفهوم الذات ، وحين يقيم لنفسه ذاتا مثالية، يتماهى معها، و تنتج من تسرب الهيمنة والقوة في البنية الاجتماعية، فتتمثل في شكل قوة مادية وقوة على شكل رمزي يستولي على هذه الذات ويستلبها، فيؤدي ذلك إلى خيبة الفرد. وتعيش ميديا حالة الانحراف المعرفي تلك، النابعة من إدراك محو الذات الأنثوية، وتفضل حينئذ «أن تتخلى عن دورها الأنثوي وتتنازل نهائيا عن حلمها بأن تكون ميديا / المرأة السوية المحبوبة التي تحيا حياة الزواج الطبيعية، وتتمنى لو كانت قد خلقت رجلا، فتصبح عاملا فعالا إيجابيا يسعى إلى الهجوم والافتراس والمبادأة، ولو كان ذلك يصل بها إلى حد الجريمة الفظيعة» (٥٩) أليست هذه إشارة سيكولوجية لحال المرأة المخدوعة من قبل الرجل؟

هكذا تبدو المرأة في مسرحيتي «الجيب السري» و«ميديا...ميديا» بطلة مهزومة في الأولى، ومـاردة غاضبة في الثانية،حيث لعبت منذ البداية لعبة القتل والثأر بشكل مفضوح.

ولكن ذلك لا يعني أن (ناصر) تكرس مسرحها للمرأة، فهي لا تهتم بتكريس مسرحية خاصة بالمرأة للتعبيرعن أفكارها وعن رؤيتها للمرأة وللعالم، ولكن رؤيتها تتسم بخصوصية تذهب إلى أنه عبرالمسرح يمكن البدء من الأنا الفردية، ثم يمكن تخطيها لتصيب أنا الآخرين وفرديتهم ونظرتهم. وبعدها يتم بلوغ الذات الجماعية. إذن كلنا نمثل - بطريقة أو بأخرى - ونحاول - حسب سهام ناصر « أن نقول وأن نفعل وأن نحكي وأن نكون أوفياء لماضينا وحاضرنا، وأن نصنع مسرحا حتى تتكدس المعرفة، وتتغير الأزمنة، وتبقى كل الحكايات تكرارا للحياة الأولى أن أكون حواء،

خصوصية الرؤية

على الرغم من معالجة ناصر لواقع المرأة والغوص في عمق أحاسيسها المتراوحة بين الحب والكره والتمرد والاستسلام، فهي لا تُعَدُّ من المخرجات النسويات.. اللواتي يركزن على قضية الجندر gender وعلى خصوصية واقع المرأة، ويثرن قضايا المرأة الحقوقية والمجتمعية والسياسية، ويعتبرن أن قضية المرأة هي قضيتهن المركزية - إنما تُعَدُّ ناصر من المخرجات اللاتي يعبرن عن ذات تجمع بين الفردية والجماعية كما ظهر في مسرحية «الجيب السري» (التي حازت على جائزة أفضل عرض في مهرجان المسرح التجريبي الذي يقام سنويا في القاهرة) حيث تقول: «إننا جميعا في الأمور سواسية، والمسرح كما تعلمون، هو هوية وطن نشكل كلنا رجالا ونساء أجزاء منه، ومن خلاله يحاول كل منا أن يطرح أفكاره وآراءه، لعل... وعسى...[٥٤] حتى عندما تتجلى قضية المرأة في أعمالها ، فهي لا تنفصل أبدا عن قضية الإنسان عامة، لذلك نرى في مسرحيتها «الجيب السري» الممثلات والممثلين كلهم سواسية: كانت أصواتهم وأجسادهم وحركاتهم وأنفاسهم ونبرتهم وصمتهم صورة لشخص واحد لا هوية جندرية؛ لأنهم خضعوا، رجالا ونساء، لقدر واحد .

ربما تدل تجربتها هذه -حسب ما ادعاه بعض الباحثين _ على أن الدراما النسوية في طريقها لأن تعيد للمسرح اتجاهه الصادق نحو الواقعية ، في حين أكد آخرون أن هذا النوع من الدراما سيقوم بتحرير المسرح من التقاليد التي تقيده، ومن التحيز الذي ينزع به نحو الواقعية[٥٦]، وربما تقع تجربة سهام ناصر بين الرأيين الملتزمين باستكشاف وضع المرأة الاجتماعي والسياسي من جهة، وسيكولوجيتها من جهة أخرى، حسب ما تجسد في المونولوغ الذي عبرت فيه ميديا عن رفضها لهويتها كامرأة :

«ميديا : ليش أنا بنت، شو بدي بحالي ..
لو إني خلقت صبي مش كان أحسن ؟[٥٧] .

صيرورة الحاضر روافد الماضي وضمائر صيرورة المستقبل» (٦١) ونحو تأكيد هواجسه وهمومه، وقد مضى يتقصى التاريخ العربي الإسلامي بدقة لامتناهية لاستلهام عناصر بنية هذا النص ، فاستقى بعضه – مثلا -من «النجوم الزاهرة» للأتابكي (٦٢) وكتاب «السلوك» للمقريزي (٦٣)، بالإضافة إلى مراجع أخرى توغل في مجاهلها بموضوعية الباحث ومنهجية العالم وشفافية الفنان وحساسيته .

اختار ونوس عام ٨٠٣ من القرن التاسع الهجري إطارا تاريخيا لمعالجة المرحلة التي حوصرت في خلالها دمشق، وتخلى عنها علماؤها وقضاتها وأعيانها حرصا على مصالحهم ودفاعا عن أنفسهم؛ ليستبيحها تيمورلنك: البشر فيها والحجر. ولعل اختيار ونوس لهذه المرحلة كإطار تاريخي لنصه المسرحي، يعود إلى كونها تتلاءم وتتوافق – بمعطياتها السياسية والاقتصادية والفكرية – مع المرحلة الراهنة التي نعيشها، دون أن يتخلى عن الموضوعية في معالجة التراث التاريخي، أي معالجته في محيطه الخاص : المعرفي والاجتماعي والتاريخي، ولكنه يسعى إلى جعله معاصرا لنا بإعادة وصله بنا في مرحلة تنجلي فيها صورة الإنسان العربي المهزوم والمقهور من تسلط أنظمته السياسية وفسادها(٦٤) في هذا النص نلاحظ استمرار ونوس بأداء وظيفة النقد الموجه عن بعد، إن صح القول، وتسليط الأضواء على نتوءات وأخاديد، كان من الصعب اكتشافها في السابق على السمت التاريخي. إن عملية هيكلة النص تدخل مع (منمنمات تاريخية) منعطفا خاصا؛ لاستجلاء الحقائق. ولقد سعى ونوس إلى تفسير فهمه الخاص للمسرح انطلاقا من ذلك، فقد كتب مثلا في مقدمة مسرحيته (الاغتصاب) يقول: «ان إلهام المسرح الحقيقي لم يكن في يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي والوجودي» (٦٥).

إذن لابد أن نؤكد أن عودة ونوس إلى التراث هي عودة نقدية، واعية، هدفها إعادة قراءة الماضي لا إعادة انتاجه. ذلك أن قراءة الماضي ضرورية لفهم الحاضر

ونواجه الأسئلة من جديد، وأن نكسر الحكاية، ونكررها ونعيد خلقها، ربما لأننا بشر ومختلفون ونحاول أن نبدع فنا» (٦٠) .

لا تنظر ناصر إلى النفس على أنها شيء خفي وثابت، بل كمعضلة تراوغ، وتتغير، وتتباين بدرجة تدعو إلى الإعجاب. وكذلك العالم الذي تعيش فيه شخصياتها، فهو لا يصور كأنه عالم ثابت ويدعو إلى الاطمئنان، بل يصور كقطع متناثرة ومتنوعة. وفي الوقت نفسه تفضل ناصر أن يكون هناك مسرح تتكدس فيه الأزمنة ويسع لتجربتي كل من الرجل والمرأة، وتستطيع من خلاله أن تخرج من إطار الذات لتخترق حجب الجماعة وقيودها وتغوص في مشكلاتها، ولكنها في الوقت نفسه تحاول أن تكون أول حواء من جديد تواجه أسئلتها، وتنطلق من البدايات من قصة الخلق أي خلق المرأة من ضلع الرجل، لتعيد طرح الأسئلة وتلقي الأجوبة كامرأة عن كينونتها ووجودها. وذلك لن يتم في سياق الحكاية المألوف بل بكسرها وتفكيكها معا، ثم بإعادة خلقها وقراءتها قراءة نقدية تطور وضع المرأة وتغير فيه. لذلك كسرت ناصر اللغة الأسطورية باستخدامها اللغة المحكية واليومية؛ لتصبح ميديا امرأة مسرح أوريبيدس وأنوي ومسرح سهام ناصر تمثل قضية المرأة التي تشبه المرأة التقليدية المعذبة والمقهورة في كل زمان ومكان، بل هي تظل موصولة بها، ولكن من خلال رؤية معاصرة.

آلية بناء دراماتورجيا نص نائلة الأطرش******«منمنمات تاريخية»

اختارت نائلة الأطرش نص «منمنمات تاريخية» وقامت بإخراجه. وفي قراءتها الإخراجية له تمثلت في الهدف الأساسي الذي من أجله ألف سعدالله ونوس ****** هذا النص الدرامي، و بعض أعماله الأخرى. ويتبلور هذا الهدف بالسعي نحو:«تأسيس ثقافة وطنية مزدهرة ترتكز على مقومات كثيرة، وأكثرها أهمية هو : الوعي التاريخي، أي الواقع كصيرورة تستند إلى التاريخ المحلي؛ حيث تتضمن

بالمرأة، أو بالقضايا التي تتناولها الدراسات النسوية، أو تناول مسألة علاقة المرأة بالحيزين العام والخاص، حيث تقوم بعض وجهات النظر على جعل محاولات تمجيد الحيز الخاص على سبيل مساندة المرأة والكشف عن عالمها بالصوت وبالصورة. هذا مع العلم بأنه على الرغم من العزلة المفترضة على هذه الاهتمامات الخاصة بشأن المرأة، فقد حفلت دراسات المرأة في العقدين الأخيرين بمحاولات؛ لتفكيك مفاهيم الحيزين العام والخاص، وكذلك حفلت الإبداعات الإخراجية والكتابات المسرحية بالأطروحات التي تركز على واقع المرأة وحيزها الخاص. مما انعكس على تجارب الكشف عن صورة المرأة، فتضاعفت المساعي؛ لتحقيق هذا الهدف.

لكنَّ هناك عددا من المخرجات المسرحيات ما زلن ينظرن إلى الإبداع من منظور مختلف معتبرات أن قضايا المرأة هي جزء من القضايا العامة، لذلك يلجئن إلى التعبير عن العام، لعدة اعتبارات منها: تلك التي ذكرتها المخرجة نائلة الأطرش: «كوني امرأة لم تُعَانِ وضعا مأزوما - على المستوى العائلي والذاتي، وفي إطار علاقتي مع زوجي – لذلك لم أركز كثيرا على وضع المرأة، هذا مع العلم بأن وضع المرأة يعتبر من الموضوعات التي تستحق الاهتمام بها، فهي تشكل جزءا من الاجتماعي، حيث لا تعيش المرأة بسلام وأمان» [٧٠].

في هذه الحال ، نتساءل ألا يغيب عن بال الأطرش أن معالجة قضية المرأة عامة لا ينطلق فقط من المعاناة الذاتية ؟ ولكن على أهمية تأثير حالتها الخاصة، يجب ألا يغيب عن بالها أنها ربما تكون من النساء المحظوظات اللاتي سنحت لهن الظروف بتحقيق أنفسهن، ومع ذلك يمكن ألا تلغي هذه المرأة / المخرجة والفنانة اهتمامها بالنساء الأخريات، ولا سيما أن إثارة قضية وعي النساء بوضعهن كفئة خاضعة في المجتمع لسلطة الآخر ، تكشف عن تعرضهن لصور شتى من المعاناة، و تجعلهن يدركن أن وضعهن هذا لا يخضع لقوانين الطبيعة، وإنما هو من صنع المجتمع. لذلك يسهم تضامنهن مع غيرهن من النساء، في تحديد أهدافهن، وبلورة الاستراتيجيات

و أبعاده و تمزقاته. فالحاضر مازال يستنسخ نماذج الماضي بوعي و بغير وعي، و يكرر أخطاءه و إن بطريقة أخرى. يقول جابر عصفور: «إن ما ينطوي عليه هذا التراث من مخزون نفسي فعال في الحاضر، و أبنية القيم التي لا تزال تتحكم في شعورنا و لاشعورنا الثقافي، يجعل منه أقرب إلى المرآة التي لابد من أن يجتليها الحاضر؛ ليكشف فيها قبحه، أو يتعرف حضورها هي دون رتوش تجميلية»[٦٦].

يعبر محمود أمين العالم عن نفس الفكرة قائلا: «... بل لعلنا نجد في مسرحنا العربي المعاصر، بوجه خاص، من يختار إرادة هذه العودة إلى الماضي اختيارا مخططا في بنيته الفنية؛ بحثا عن إضاءة نموذجية للحاضر، أو عن مرجعية نقدية له» [٦٧].

يحمل هذا النص رؤية سعدالله ونوس التي تدور حول صراع العقل مع النقل، الاجتهاد مع التقليد، التسامح مع التعصب، الشورى مع التسلط، صراع يدور بين من يؤكدون قدرة الإنسان في ممارسة فعله الاجتماعي، واختيار نظامه السياسي وصياغة معرفته الإنسانية، ومن ينفون عنه هذه القدرة؛ ليتركوه أسير الطاعة والإذعان في مجالات الفعل الاجتماعي والأنظمة السياسية والمعرفة الإنسانية[٦٨].

توحي طبيعة هذا النص ورؤية كاتبه إلى أنه نص يعنى بالشأن العام، ولا ينزع نحو معالجة موضوع يتعلق بحال المرأة بصورة خاصة. وقررت نائلة الأطرش أن تخرج هذا النص؛ لأنها رأت أنه يتماثل أو يتطابق مع معطيات المرحلة، وتشكل مجموعة البنى والرؤى المطروحة منه هاجسا ضاغطا [٦٩]. ويبدو أن هاجسها لا يختلف عن هاجس الكاتب / الرجل نفسه ورؤيته، كما أنها تكشف عن موقف محدد يدل عليه هذا الاختيار؛ لأنه إذا كان المخرج المسرحي يختار نصا دراميا معينا فهو ينطلق من موقف فكري واجتماعي يملي عليه اختيار نص مسرحي دون آخر، ومن ثَمَّ الأفكار التي يريد عرضها، والتي تشكل في النهاية رؤيته الإبداعية.

لم يكن الدافع الكامن وراء اختيار الأطرش لهذا النص التركيز على فكرة خاصة

الزوجية التي وردت ضمن أوجه متعددة للخيانة التي أشار إليها ونوس: كخيانة الحكام للأمة، وخيانة العلماء بعضهم لبعض، خيانة المرأة لزوجها (ياسمين زوج الشرائجي وصديقه إبراهيم). وكذلك ركزت الأطرش على إظهار قصة الحب التي تجمع بين خديجة ومروان الذي يؤثر الحياة الزوجية على المشاركة في الحرب كما يقول أحمد مخاطبا مروان: «أحمد: لأنك كالنساء العجائز، لا تفكر إلا في شئونك الصغيرة وبيتك وسلامتك ... والآن طفلك»(٧٥).

لا تشير هذه التعديلات في النص إلى أن الأطرش،كمخرجة مسرحية، قد أضافت رؤية دراماتورجية مغايرة لرؤية الكاتب الأصلي، لأنه في الأساس لا تثير هذه المخرجة قضية خاصة بالمرأة، ولا ينحصر اهتمامها في دائرة محاولات تحرير المرأة، وإنما تعتبر أن تحرير المرأة يقع ضمن دائرة تحرير الرجل والطفل، بل «والبشرية جمعاء من القمع سواء ارتبط بالنوع، أو العرق، أو الطبقة، أو التكنولوجيا، أو العسكريتاريا»(٧٦). ولا تفرق الأطرش أيضا بين عمل المخرج الرجل أو المخرجة المرأة، وهي إذ تمارس خصوصية رؤيتها في النص أو في العرض المسرحي، فذلك نتيجة كونها فردا في المجتمع، وليس لكونها امرأة مخرجة، أي لا علاقة للجندر في تحقيق رؤيتها الإخراجية. أما معاناتها فتنتج من خصوصية المهنة التي ترتبط بشروط المجتمعات ذات مواصفات معينة، مثل مجتمعاتنا العربية التي ما زالت تفرض قيودها على الإبداع سواء كانت صاحبته امرأة أو صاحبه رجلا(٧٧). كما أنها تتعامل معها كقضية مثل سائر القضايا (الجوع، الفقر، السياسة، الحرب). وهذا التعاطي معها لا يتم بهدف تغيير سياسات الموقع، لذلك تراها حين تستخدم عبارة رؤية إخراجية، تنفي وجود قصدية مقحمة خاصة بالمرأة، وخاصة حين تبادر إلى اختيار نص من النصوص، حتى عندما يقع اختيارها على نص تكون فيه قضية المرأة قضية أساسية كنص «بيت برناردا ألبا»، وهو من تأليف فيديريكو غارسيا لوركا، وفي هذا النص ربما استخدم الكاتب شخصية المرأة وجَسّد من خلالها

الملائمة لتغيير وضعهن، وذلك بعد توفير وسائل التوعية لهن [٧١]. يذكرنا ذلك برأي فرجينيا وولف، ومفاده أن أخت شكسبير لن تظهر إلا إذا تضامنت النساء لتحديد أهدافهن وبلورة استراتيجيتهن، عندها سيتمتعن بحيز من الحرية يضم مجموعة من النساء اللواتي لديهن قدر مشترك من الوعي النسوي الذي يضمن لهن التآزر والتضامن وتبادل المعرفة والخبرة[٧٢]. وهو حيز تتمتع فيه المرأة المبدعة الكاتبة والممثلة والمخرجة والمفكرة أكثرمن سواها من النساء الأخريات، و يخولها بأن تسهم في تنمية الوعي النسوي وتطويره[٧٣].

إن الإسهام في توعية المرأة لا يشترط أن تكون المبدعة واحدة من هؤلاء النساء اللاتي يندمجن في تيارنسوي، ولكنها ربما تكون واحدة من هؤلاء النساء اللاتي يهتممن بالشأن العام، ويخصصن حيزا معينا للمرأة، ويتعاملن في أغلب الأعمال في السياق الذي يعبرن فيه عن قضية المرأة بشكل ينسجم مع رؤيتهن الفكرية والجمالية الراهنة، الآن/ هنا .

ينعكس ذلك في هذا البحث، في آلية قراءتها للنص الدرامي، إذ تعمد المخرجة أو المبدعة نائلة الأطرش إلى الحذف والإضافة ، على الرغم من أن حذف أي مشهد من قبلها لن يترك خللا في التركيب، وتقول :«قمت ببعض الحذوفات، ولكن على مستوى جملة أو مقطع فقط، شرط ألاَّ يؤثر هذا الحذف على هيكلية النص، ولا على بناء التفصيل فيه، ولا يخل بالسياق. ومن ناحية أخرى كان هناك اجتهاد بتقديم عدد من التفاصيل المتتالية في زمن واحد، على شكل المونتاج المتوازي، متوخية بذلك تقديم مجموعة من الآراء والمواقف المتباينة لفئات وطبقات اجتماعية مختلفة إزاء الحدث الواحد» [٧٤].

التزمت رؤيتها الدرامية برؤية الكاتب سعد الله ونوس. وتقول: إنها اجتهدت لتقديم بعض التفاصيل وللتركيز عليها، كتركيزها على إبراز الحوار الذي يكشف عن علاقة الرجل بالمرأة في نص «المنمنمات ..» والحوار الذي يعبر عن الخيانة

وضع المسرح النسوي بالمقارنة مع المسرح السائد لا يزال أيضا أمرا شائكا، فدخول هذا المسرح قد يكون مرغوبا فيه من قبل بعض النساء، ولكن ليس من قبل الكل، وعندما تجد النساء فرصة لعرض أعمالهن على المسارح، فغالبا ما يقال إنهن يعملن ما يعتقدن فيه» (٨٠).

فبالنسبة إلى نضال الأشقر، فإن اختيارها لهذا الموضوع لا يعني أن دافعها إلى ذلك يكمن في الانحياز إلى قضية نسوية، بل هي تحاول - مجرد محاولة - أن تفك رمز ذلك التناقض الذي ينطق به واقع هذه الجماعات التي تحول اهتمامها مؤخرا إلى القضايا المرتبطة بالنزعة الإنسانية humaniste، حيث وضعت نصب عينيها موضوعات، مثل الحرب النووية والايكولوجيا. وأعتقد أن هذا التحول في الموضوع، يعكس تحولا آخر انتقلت به النظرية النسوية من مجرد نضال سياسي ضيق الأبعاد يهدف إلى تحرير النساء من قمع المجتمع الأبوي إلى رؤية أعم وأشمل تضم اهتمامات سيكولوجية وثقافية وأخلاقية إلى جانب الاهتمامات السياسية (٨١).

في هذا الإطار، نطرح السؤال الآتي، هل تحولت نضال الأشقر من الاهتمام بالشأن العام الذي انطلقت منه في مسيرتها المسرحية؟ أو هل شاءت تخصيص حيز، في إطار هذه المسيرة؛ للكشف عن واقع تعيشه بعض النساء؟ فيبلغ بهن البوح لإشباع الرغبات الجنسية حدا كبيرا من الجرأة، في حين بعضهن الآخر يفتقد إلى هذه الجرأة، ومعظمهن غارقات في لجج الحرمان والكبت الجنسي.

تتغلغل هذه الرؤية وتتجسد من خلال ثيمة النص التي تتناول الجسد، والتي يكرسها عنوان النص والعرض «ثلاث نسوان طوال»، وقد ساد التعبير من خلال الجسد، والتعبير عنه في القرن العشرين، بحيث تحول التعبير في جزء كبير منه من التعبير الحواري المنطوق إلى التعبير الجسدي. وقد «أبدع بيكيت، إلى حدود سنة ١٩٦٠ تقريبا، عالما من الأجساد المشوهة بحيث إن شخوصه هي الضعيفة البصر أو العمياء العرجاء أو المشلولة -بل والمعقدة - إلى حد الموت : الشيء الذي يجعل حركات

السلطة الذكورية، حيث يمكن أن تكون المرأة مجرد استعارة أو رمز لهذه السلطة، وفي المقابل ربما أشار إلى واقع المرأة المقهورة والمقموعة المتمثلة بالبنات أسيرات البيت. ونقلت الأطرش هذه الرؤية الدراماتورجية - دون إضافات أو حذف، فهي لم تغير في النص لا في المشهد أو الفصل ولا في المقطع - بصيغة تقارب صيغة الكاتب الأصلي، وتعاملت معها كما تعاملت مع نص «المنمنمات ...» لكنها ركزت، في عرض «بيت برناردا ألبا» ، على قضية السلطة الذكورية المتمثلة في الأم عندما تحاصر بناتها وتمنعهن من الخروج. وحول هذه الثيمة انبنت الرؤية الدرامية العميقة في توجهها نحو النساء، إذ إنه بمجرد اختيارها هذا النص كمادة لعمليتها الإخراجية، فهذا أمر يدل على انحيازها للتعبير عن هذا الواقع المرير الذي تعيشه المرأة، فأبرزت الحوار الذي تنجلي فيه دلالات السيطرة الذكورية [٧٨] .

الرؤية الإخراجية في عروض : الأشقر، و ناصر، والأطرش.

- رؤية نضال الأشقر

«يدل إخراج نضال الأشقر لنص الكاتب الأميركي إدوارد ألبي على أن الإخراج الحقيقي ليس إلا كتابة ثانية للنص بصريا أو مشهديا. فالمخرجة لم تغادر النص الأصلي إلا لتحرره من أسر القراءة الواحدة والجاهزة، التي سعى إدوارد ألبي نفسه إلى فرضها عبر الإرشادات الإخراجية التي أرفقها بنصه الدرامي» [٧٩] وكذلك لتجعله معبرا عن رؤيتها التي تتناول حالة نسوية معينة، من خلال العلاقة مع الشيخوخة، ومع الجسد.

في هذا الخصوص تحدثت باتريس بافيز Patrice Pavice، «عن أن النظرية والرؤية هما جزء لا يتجزأ من السياق الكلي للإنتاج المسرحي، فهما أحد أوجه العملية الكلية للتمثيل الثقافي، ولا يمكن فصل النظرية عن الممارسة المسرحية، ومع هذا فإن العلاقة بين النظرية والرؤية والتطبيق لا تزال أمرا غامضا؛ إذ نجد أن

الشيخوخة).

لتجسيد رؤيتها بصريا، ساقت الأشقر جماليات العرض الإخراجية ضمن هذا السياق، فبدل أن تتمثل بما وضعه المؤلف في إرشاداته didascalies المسرحية حين أصر على وجود الغرفة ذات الطابع الفرنسي والسرير والمرأة - الدمية حفاظا منه على العلاقة بين الواقع والوهم، فإن نضال تخطت حدود الغرفة الضيقة التقليدية جاعلة من جدارها الثالث فضاء أزرق يجمع بين السماء والبحر. وقد علت ذلك الجدار المتوهم لوحة فارغة تحولت إلى شاشة تنعكس عليها الأضواء المتبدلة باستمرار. «وبدا الجدار واللوحة كأنهما خارجان للتو من عالم سلفادور دالي. هذا فضلا عن تلك اللعبة التي تقع في حبائلها المرأة الواحدة المنفصمة إلى نسوة ثلاث . ولعبة المرايا هذه إن التحمت عكست صورة تلك المرأة الميتة التي تطل في صورة دمية راقدة في السرير، وإن انفصل بعضها عن بعض عكست تلك الصور الثلاث امرأة تنفصم بين ماض بعيد، وماض قريب، وحاضر سلبي. لعبة المرايا زج ألبي فيها الشخصيات، بل زجتهن فيها نضال نفسها جاعلة تلك اللعبة لعبة متاهية بامتياز : لا وراء هنا ولا أمام بل هاوية شاسعة، هي هاوية الزمن والذكريات» [٨٤].

استعانت الأشقر بعناصر أخرى أسهمت في التعبير عن رؤيتها بصريا، كالملابس بحيث ارتدت كل امرأة ثوبا واحدا طيلة فترة العرض وهو من قماش الساتان، من الثياب ثوبان ألوانهما فاتحة، والثوب الثالث هو للمرأة العجوز ، وهو يميل نحو السواد وقد استعمل للتعبير عن المرحلة العمرية، وفيما كانت النساء يؤدين دور المرأة العجوز، وضعن فوق أثوابهن عباءات طويلة، وعندما دخلن في لعبة تبادل الشخصيات، ولاسيما الدخول في شخصية المرأة الصبية، خلعن هذه العباءات لتبقى الأثواب التي يظهر قماشها مفاتن الجسد.

تكمل الأشقر تجسيد رؤيتها من خلال كل العناصر البصرية، فبعد الحوار والحركة الجسدية تستعين المخرجة بالإضاءة من أجل خلق جو حلمي أو نفسي يلائم

الجسد الحزينة وحدها تؤسس حدثا دراميا» (٨٢). وكما نرى من خلال التكرارات الواردة في الإشارات المسرحية ، في مسرحية «آه من الأيام السعيدة»، إن الجسد له إيقاعاته ولازماته، إنه أداة تعذيب خلقي مستمر وخشونة ميتافيزيقية.

آمنت نضال الأشقر بدور الجسد في بلاغة التعبير المسرحي وبأهميته، وقد عبرت نضال الأشقر عن مفهومها للأداء جسد المرأة بقولها: «كنت أحلم بتأسيس مدرسة للفنون المسرحية؛ لاكتشاف نظرية تتعلق بالجسد / الأنثوي /جسد المرأة في مجتمعنا، مستعيدة ما تختزنه ذاكرتي من صور للحركات الجسدية التي كانت تقوم بها المرأة في الضيعة، وهي تقطف الزيتون، أو تعمل في الأرض، أليست هي الحركات حرة توحي بالانطلاق والانعتاق» (٨٣) .

وفي عرض «ثلاث نسوان طوال» كانت وسيلة الأشقر والممثلات الثلاث الأساسية لا بل الوحيدة لتجسيد هذه الثيمة، هي الجسد، اعتمدت الأشقر على لغته، معتبرة إياها الوسيلة التي هي أبلغ تعبيرا عن العناصر الأخرى، خاصة إذا كانت هذه اللغة تتجسد في تجلياتها الحياتية، أو في بعدها الاستعمالي ..

لقد مر الجسد في هذا العرض بعدة مراحل، أهمها تحريره مما تكدس عليه من أدوات التنكر والتمويه، وتطويعه لتحقيق التواصل غير الكلامي، والنظر إلى الحركة وإيقاعها. وطال هذا التعبير ليس فقط تشوه الجسد بسبب الشيخوخة، وإنما بسبب التشوهات والإعاقات التي تصيبه، وتمثلت هذه التشوهات، عندما طوعت كل من الممثلات الثلاث جسدها بليونة، لا سيما لدى تشظية المرأة العجوز إلى ثلاث شظايا تجسد كل واحدة منها مرحلة عمرية، يتناوبها الصبا ومنتصف العمر والشيخوخة، تجسدها الممثلات من خلال تعابيرالوجه التي تشي بمواصفات كل مرحلة؛ إذ تكشف تقاسيم الوجه وعضلاته وتعبيراته عن شخصية امرأة شابة، وما يصاحب ذلك من تغيير الطبقات الصوتية التي تتلاءم مع شبابها، وصباها. وكذلك ابنة الخمسين، والمرأة العجوز، أي لدى انتقالها من مرحلة عمرية إلى أخرى (من الصبا إلى

يمكن إمساكه دائما؟» (٨٥) وتخوف المرأة من تقوقع الجسد ومن الشيخوخة له تأثير سلبي مضاعف؛ لأن المرأة تاريخيا تختزل إلى جماله، وفي هذا الاختزال تحرم المرأة فرصة عيش كيانها بكل أبعاده وتنوعه وتناقضه. إن الاختزال هو اختصارللوجود إلى صفة محببة، أو منفردة، اختصار المرأة إلى موضوع مرغوب فيه، أو «موضوع يستقطب كل التناقضات الذاتية عندالرجل» (٨٦) ولاسيما «أن جسد المرأة كان ولايزال مادة غنية للتشريع وتحديد الممنوع والمسموح من تحركات الجسم وتعبيراته ومتطلباته، تبعاً لأنماط مقبولة اجتماعياً، أي، تبعاً لأنماط مصلحة المتسلط الذى يمتلك هذا الجسد»(٨٧). لذلك فإن الاختزال ينحسر دوره وتتجاوزه المرأة عندما تعي المرأة أنه «عندما يفلت الجسد ويعبر عن طاقاته ورغباته بحرية يفلت الإنسان من التسلط والقهر» (٨٨).

فضلا عن المفهوم الشكلي والجمالي للجسد، هناك مفهوم آخر على المرأة أن تحافظ عليه ، مفهوم عنده تتقاطع المفاهيم الأخلاقية الذكورية. ونعتقد أن الأشقر من خلال رؤيتها الإخراجية في هذا العرض، ركزت على أهمية تحرير هذا الجسد من القيود الاجتماعية والمفاهيم التي عملت السلطة الذكورية على ترسيخها في المجتمع العربي .

- رؤية ناصر

بعدما اطلعنا على رؤية سهام ناصر الدراماتورجية، تبين لنا أنها مغايرة لرؤية الكاتب الأول والأساس للنص المسرحي «ميديا». وفي عملية الإخراج جسدت ناصر رؤيتها الفنية الدراماتورجية من خلال جماليات العرض، فركزت عليها بواسطة الإضاءة أو السينوغرافيا أو المؤثرات السمعية أو الملابس والأزياء، وجعلت المرأة تشغل حيزا كبيرا في أثناء الصياغة الجمالية لرؤيتها كمخرجة. فعمدت إلى كسر تابو اللغة الأسطورية وقدسيتها، واستعاضت عنها باللهجة العامية، ثم استخدمت

لعبة المرايا التي تلعبها الممثلات الثلاث، أو التي تؤول النص في المسار الذي تريده المخرجة : في الحوار الجماعي تسلط الإضاءة على النساء الثلاث مجتمعات، ولدى إظهار دور كل واحدة منهن، تستخدم إضاءة يخال إلى المشاهد أنها تؤطر مكان كل شخصية وتسيجه؛ لتفصله عن مكان الشخصية الأخرى؛ ولتعزلها عن الشخصيات الأخرى. إلى جانب ذلك استخدمت الإضاءة أيضا، للتعبير عن الانتقال من حالة إلى أخرى، بحيث انعكست ألوانها على النافذة (الشاشة) المعلقة في عمق الخشبة. وعلى صفحة هذه النافذة -الشاشة- غمرت الأضواء والألوان الجدار والفضاء المسرحي ككل، وقد تنوعت مستويات إنارتها ما بين الساطعة والخافتة، وتنوعت ألوانها بين الصفراء والزرقاء مرافقة حالات الشخصيات والتحولات الداخلية التي تعيشها.

ثم استخدمت سينوغرافيا ذات طابع حلمي رسخته الإضاءة، مستخدمة مايشبه المروحة اللونية التي تنتهي في قوس قزح يلف السماء والبحر، أي الجدار الثالث المفتوح على الأفق البعيد. أما النافذة التي بدت أقرب إلى الشاشة فمثلت حالة التوق إلى الحرية؛ إلى الفضاء المشرع، إلى الزمن اللامحدود.

ملخص القول: إن الأشقر اختارت هذا النص وفي الاختيار موقف، وموقفها هنا يطول علاقة المرأة مع جسدها، وتعود هذه العلاقة إلى حداثة المسرح مع بيكيت، وأرتو، وألبي، وهي تتجلى في الجسد الذي يجعل الكائن موضع تساؤل عنيف، كما أنه يبرز في نطاق دورانية مقلقة هي نقطة البداية والنهاية لكل ميتافيزيقا. لهذا ينحصر البعد الفلسفي لنتاج هؤلاء في موضعة الاستلاب على مستوى قديم في صورة الجسد، وعلى إدراك هذا الاستلاب في نطاق العلاقة التي يقيمها الإنسان - سجين خداع الخيال - مع جسده، وقد طرح فرويد هذه المسألة في كل أعماله، وهي أن «الجسد يظل على الدوام من قبيل الخيال بالنسبة إلى الذات فكيف لها أن ترصده وهو الحاوي والشكل الخارج من الكائن، مع أنه صديق النكبة وحاضر إلى الأبد، ولا

التأثير الفني والفكري الذي يحدثه العرض باعتماده على اللغة المسرحية الحقيقية (البصرية والسمعية) التي شغلت فيها المرأة حيزا كبيرا ومساحة واسعة [٩٠].

صممت ناصر الديكور، واستخدمت القماش الأبيض والأحمر لصالح جمالية العرض ودراميته. ووضعت شاشة بيضاء احتلت جانبا من الخشبة؛ لتؤدي أكثر من وظيفة : انعكست على جزء منها صور لخيال الظل كانت تتراءى من خلفها كأطياف أو شخصيات طفيفة. وكانت هذه الشاشة أشبه بالمرآة الرمزية التي تقف ميديا أمامها لترى نفسها أو لتبصر نصفها الآخر (جيسون) ، فتلتحم به وتغرق فيه غرقا رحميا. وبدا ذلك الغشاء كأنه يفصل بين الحقيقة والوهم، بين المسرح والكواليس، بين الضوء والظلمة. ولعل الممثلين يلتصقون بالقماشة التصاقا ويتحركون تحركا رمزيا وتعبيريا صاغت منه ناصر جمالية العرض وتعبيره الدرامي.

اعتمدت ناصر في عرضها المسرحي على سينوغرافيا ******* تنطق بلغة مشهدية، تبرز رؤيتها الفكرية في هذا النص / العرض .. وتبدو قدرة السينوغرافيا واضحة وناضجة حين يتحكم المصمم في إيقاع العرض (دخول ميديا وخروجها) في فعل ينطوي على المجازفة المأساوية في تجلي الحوار، وتغيير المناظر واستعمال الأدوات المختلفة. وواكبت هذه العناصر المرئية والمسموعة حالات ميديا وملامحها المتغيرة الناتجة من الانفعال الداخلي والخارجي ونغمات الأداء المختلفة، وصورة ميديا الصامدة أمام كريون / بجسمه الكبير الذي كبرت ناصر حجمه وقياساته الجسدية؛ للتدليل على هذه السلطة التي تواجهها ميديا مواجهة قاتلة .

وما دامت السينوغرافيا فعلا لازما بالمعنى البصري ، فليس أمامنا سوى نظامها المنغلق كالسجن في هذا العرض، حيث ترتبط بنية مسرح أوريبيدس بجغرافية الأمكنة الداخلية في المسرحية، فتواجه التشرد والضياع وهجر منزل الأهل ، واللجوء إلى الغابات. وفي الداخل، أي في علاقتها الخاصة مع زوجها تقوم بفعل يوازي حركة البطل المسجون الذي لا يستطيع الخروج دون موت .

عناصر مشهدية؛ لتجسد من خلالها تشظية ميديا؛ لتعرضها بصريا على الخشبة المسرحية.

كما لجأت إلى التوفيق بين جمالية العرض وحركيته ودراميته، لتخلق حالا من التوازن بين الرؤية المأساوية والتأويل المشهدي، واستنطقت سهام ناصر تفاصيله (الإضاءة، الأزياء، الموسيقى ...) لكي تتواءم مع حالات ميديا وحركاتها وشخصيتها المشظاة: حيث ظهرت ميديا ظهورا نديا للملك كريون ومشابها له في آن. وفي مشهد آخر ظهرت ميديا المرأة / الأم. وفي مشهد ثالث ظهرت ميديا الحية المتمردة والمؤذية. عبرت ناصر عن هذه الحالات والوجوه لميديا من خلال السينوغرافيا، بحيث إنها لم تترك تفصيلا إلا ووظفته؛ ليؤدي أكثر من دور.

وكان للرقص الكوريغرافي الذي صممته الممثلة رويدا الغالي دلالاته المتلائمة مع تشظية شخصيات ميديا: إذ ظهرت ميديا التمرد والقتل ميديا / قرينة الحية التي التوت في رقصها التواءات توحي بسماع فحيح الأفعى، كما خططت لها رويدا وسهام ناصر، وكأنهما في هذا المشهد البصري جعلتا المتلقي يهيم في علامات الحركة الجسدية، ويتقصى المعاني من دلالاتها المعقدة، والتي برزت في مواقف محددة في العرض، وتحديدا في مشهد ميديا المرأة المتمردة. وفيه تبدو الغالي قادرة على تفعيل المشاعر و وتهييج الحالة النفسية، باثة مؤثرات تلون المشاعر، فيبرز شيء ما في الصوت وبريق العينين ولكنه ليس موحدا. وتبدو حركتها كسلسلة من الأبنية الدقيقة والعلاماتية القادرة والفاعلة في هذا العرض الجسدي، حيث تتواءم الحركة الراقصة بالاشتراك مع متطلبات علامة المسرح، ترسل انفعالات ومشاعر تحددت ملامحها وأبعادها بتعبير الوجه والجسد اللذين ظهرا من خلال الأداء الصوتي (فحيح الأفعى) المرافق لالتواءات الجسد وتمايلاته الحلزونية. وترادفت حركة الجسد مع الديكور وعلاماته [٨٩] الذي تكون من إشارات دالة مؤدية إلى معان مقصودة ومؤثرة ومجسدة للنص المعروض. ومن ثَمَّ أسهم هذا الديكور في إضفاء

مما يعني أنها لم تضف إلى هذه المنمنمة ما هو مختلف عن بنيتها وشكلها الهندسي، بل استغلت هذه المنمنمة كشكل للديكور، وكأنها أرادت من وراء ذلك الالتزام بمكونات النص وترجمتها مشهديا في السياق الذي لا يخالف هدف النص الأساسي، ولا يختلف عنه. لذلك أبرزت السينوغرافيا والديكور والملابس والمفاصل الموضوعة أساسا في النص. وفي هذا النص كان بالإمكان اللعب على عنصر الشخصيات التي تتقاطع وتتقابل وتتشابك أحلامها ورغباتها، ولعل مسرحيات ونوس لم تعرف مثل هذا العدد، بل لعل ما يسترعي الانتباه، فرادتها وكثافة عوالمها الداخلية وتمركز الأحداث حول «أنا» واحدة. الأنا هي مركز الثقل في المسرحيات الأخيرة بعامة ولم تعد «الأنا» تعلن عن وجودها بخفر، بل هي الآن ترفع صوتها عاليا. وبالمقابل فإن التشخيص، وهو المصطلح الأثير لدى سعدالله ونوس، يطل عبر قاعدة المباعدة بين الممثل (المشخص) والشخصية التي يجسدها[٩٢]، لكن شخصيات «المنمنمات» كما جسدتها الأطرش تبدو كشخصيات تاريخية ذات حضور فعلي ومحتمل، يمكن العثور عليها في الماضي والحاضر أيضا، قد تعاملت معها الأطرش كمجموع سلوكيات ومواقف الشخصيات المختلفة إزاء الحدث المعطى والصراعات التي تعتمل فيها، فقدمتها بعيدا عن النمطية، ولكنها في الوقت نفسه غير مفعمة بالتفصيلات النفسية والواقعية، ومن ثَمَّ جعلتها تتحرك خارج القوالب الجاهزة، ففيها تعتمل صراعات وتناقضات [٩٣].

إذن ابتداء من تعاملها مع النص والممثلين وعناصر العرض الأخرى، يبدو أن نائلة الأطرش لم تتجه بهذا العرض نحو التركيز على المرأة، إما لأن النص وما يحتمله كرؤية وبعد فكري لا يحتمل ذلك، وإما لأنها أرادت أن تسير وفق رؤية الكاتب سعدالله ونوس، على الرغم من أنها تستطيع أن توسع هامش التطرق إلى واقع المرأة وموقعها في هذا النص، فمثلا في المشهد بين خديجة ومروان، تقول الأطرش: «إن الثيمة الأساسية في هذا المشهد تقوم على ثنائية الرحيل/البقاء، هنا اختزلت الفعل

استخدمت ناصر كل هذه العناصر لإبراز واقع ميديا وحالاتها التعيسة والمتمردة والساخطة. ولكن لا يعني ذلك أن سهام ناصر، بإظهارها لقضية ميديا وتجسيدها لها والتركيزعليها، قد التزمت، عن طريق الإخراج، برؤية نسوية تبرز حالة المرأة فقط، ولكنها ركزت من خلال هذه الرؤية أيضا على معاناة الرجل أيضا، ففي عرض آخر لها كعرض «الجيب السري» وضعت المرأة والرجل على مقاعد على شكل مدرجات، وألبستهما لباسا موحدا، وبدت أشكال الرجال والنساء متشابهة لا بل موحدة، وكذلك أشكالهم، فلا ملامح خاصة بالرجل تختلف عن ملامح المرأة: الكل متساوون في الملامح و في الجلوس على المقاعد؛ لأن الكل متساوون في المعاناة والقهر، نتيجة الحرب التي دمرت الإنسان.

رؤية نائلة الأطرش :

حافظت نائلة الأطرش في عرض «منمنمات تاريخية» على انسجام بين المدلول اللغوي للمنمنمة ومدلوها الجمالي / البصري. فالمنمنمة بماهي لوحة جدارية تفتقد المنظور والبطل المحوري، وتتساوى بأهمية تفصيلاتها، وبالتساوق العالي بين عنوانها، وبين تكنيك كتابة المشاهد التي بشكلها المتتالي وبتراكبها تعطي النص البعد والعمق.

ففي عملية الإخراج انطلقت الأطرش من مفهوم المنمنمة، فجاءت على شكل لوحة خلفية في عمق المسرح، مقطعة إلى فتحات متعددة ومختلفة المستويات: كل تفصيل على حدة، يتم في إحدى هذه الفتحات، عن طريق إضاءتها وتعتيم الفتحات الأخرى، وفي لحظات تالية يمكن إضاءة مجموعة من الفتحات في آن، بحيث يمنح المشاهد الإحساس بهذه المنمنمة [٩١] استخدمت الأطرش هذه العناصر في تصميم الديكور وتنفيذه، ثم وظفت العناصر السينوغرافية التي باستطاعتها أن تسهم في التعبير عن رؤيتها كمخرجة من خلال المنمنمة / المكون الأساسي لبنية نص العرض.

.. في هذا المكان خلقت علاقتها مع العرض وانجلت خصوصية رؤيتها، لا سيما عندما ملأت البركة بالماء، وجعلت الفتيات يغطسن فيها؛ ليطفئن عطشهن وتوقهن إلى الانعتاق والتحرر.

كما وضعت بعض القضبان الحديدية التي تدل على السجن، وعلى أمكنة التلصص في العلاقة مع الخارج. فالبنات محكومات بحركة لا تتجاوز حدود المنزل المرسومة لهم في الداخل. وبرعت الأطرش في وضع القضبان /الحاجز بين الممثلات والمتفرجين، وهي بهذا العمل تشير إلى التفرقة في الفضاء بين ما يدور في الداخل وما يدور في الخارج. وتحمل هذه التفرقة في طياتها كذلك عددا من الاعتبارات الثقافية والاجتماعية، حيث يتحدد دور كل من المرأة والرجل عادة عن طريق الارتباط بما يجري بالداخل أو الخارج، فتختص المرأة بالبيت عادة ، في حين يظل عالم الرجل هو العالم الخارجي. وترتبط هذه الفكرة -حسب فوكو- بفكرة الحماية التي تعطي البعد المساحي داخل العائلة الواحدة . وبعد ذلك تكتسب فكرة الحماية، وارتباطها في المكان، البعض من المعاني الرمزية حيث يظل فضاء المرأة داخل الدار ويبقى فضاء الرجل بالخارج [٩٦] .

تركت الأطرش الأم لتمثل السلطة الذكورية التي تحرس المكان، وتمنع البنات من الخروج. فالأم / السلطة الذكورية، هي خزان الموروث الذي ينقل القيم الأخلاقية ويحرسها ويحافظ على نقلها بالتربية من جيل إلى آخر . وقد جسدت الأطرش الأم كشخصية ضخمة وكبيرة، تعابيرها القاسية كانت تتلاءم وتنسجم، لا بل تتشابه مع تعابير الصورة المعلقة على الحائط، وهي صورة الأب الحاضر/ الغائب. ويتمثل حضوره من خلال حضور العادات والنظم القامعة واستمرارها من خلال تناقلها عبر سلطة الأم التي تعيد إنتاج القمع وتمارسه على المرأة الأخرى.

جسدت الأطرش هذه العلامات من الرموز والإشارات السينوغرافية التي استخدمتها مشهديا في العرض؛ لتؤكد من خلالها خصوصية رؤيتها الجمالية

الكلامي، واستعاضت عنه بمعادل بصري هو الصرة، التي هي في الوقت نفسه غرض مسرحي، له وظيفته الدرامية (الرحيل). إن ترك الصرة مفتوحة أو إغلاقها أو المراوحة بحالة بين الاثنتين من قبل مروان يحدد موقفه من عملية الرحيل وقراره النهائي» (٩٤).

على حين نراها في صياغتها المشهدية لمسرحية أخرى هي«بيت برناردا ألبا»، قد اختلفت رؤيتها عن رؤية الكاتب، فاستبدلت بالتحليل التقليدي الذي يتم عادة في إطار الحبكة والشخصيات، التحليل الجديد الذي يقوم على الفضاء المسرحي، ويؤدي إلى فهم الإطار الفلسفي، ورؤية العالم داخل العمل بصورة مباشرة. ولكي نأخذ في تحليل عمل من الأعمال من هذه الزاوية الجديدة بدلا من البحث في أسباب الحوادث أو في شخصية الأبطال، فإنه من الضروري القيام بإجراء عدد من التقسيمات، والتوصل إلى عدد من المصطلحات الملائمة، مثل فضاء المسرح الذي يعبر عن جانب من الجوانب المعمارية، ويجري فيه العرض المسرحي الذي يقتضي الفضاء المعين الخاص به(٩٥) .

وفي هذا العرض يتكون الفضاء المسرحي الذي جرت فيه الأحداث كما وردت في النص الدرامي، والذي صاغته الأطرش من عدة عناصر، منها: الإخراج وتصميم الحركة وتنفيذ المشاهد والمناظر والإضاءة والتمثيل، بالإضافة إلى فضاء المسرح نفسه، فقد جمعت الأطرش كل هذه العناصر لتؤلفه(فضاء عرضها). وحافظت على أن يجري العرض في إطار بنيته الزمكانية، وذلك حتى يتحدد المنطق الداخلي لنص مسرحية «بيت برناردا ألبا». وأرادت أن تكشف عن جوانب لم يكشف عنها النص الأصلي بدقة، بل كان مرموزا إليها ببعض العلامات: فلإظهار علاقة المرأة بالسلطة الذكورية استغلت الأطرش البنية المعمارية لبيت عربي، وبالتحديد باحة المنزل التي يحيط بها عدد من الغرف، وتتوسط الباحة بركة ماء، يحيط بها المتفرجون. كما استخدمت المكان الدائري الذي خلق مناخ السجن للمتفرج والممثل

الموضوع لا ينطبق على سهام ناصر التي لم تلتزم بثوابت العرض ولا بالنص الدرامي، وأخضعت رؤيتها الجمالية لمرتبتي الاحتمال والضرورة، واشتغلت على فلسفة الخيارات المشهدية والضوئية، وبات مركز التركيز لديها على عدة عناصر شاءت، من خلالهما، أن تبرز حال المرأة في عرض «ميديا...ميديا».

كما أنه من المحتمل أن تكون كل من الأشقر و الأطرش قد وعيتا، أيضا، أنه إلى جانب إبراز جماليات المسرح كمخرجتين / امرأتين ،يفترض أن تكشفا عن البعد الفكري الذي يطرح قضية خاصة بالمراة، أو يركز على جانب أساسي من حياتها. وتجسد الأشقر هذا البعد من خلال رؤيتها لواقع المرأة وخوفها من سن الشيخوخة، وحذرها الدائم من التعرض لصيتها (وكل ذلك يتأطر ضمن العلاقة مع الجسد). كما تجسد الأطرش هذه الرؤية المناصرة للمرأة عرض «بيت برناردا ألبا»، وينجلي ذلك في وقفة المرأة المتسلطة التي أبرزتها نائلة الأطرش، وتعمدت أن تظهرها كمصابة بحالة اختناق ...

لكنَّ كلا من المخرجات الثلاث ما زلن يحفرن في وعيهن ليبلغن المدركات الجمالية والفلسفية التي ترتبط بكيان المرأة / المخرجة، ووجودها وجهودها التي ما زالت في الأطوار الأولى من تجربتها المسرحية. فهي امرأة مثل سائرالنساء لم يعل شأنها في الأساس، ولم تعترضها مراحل التطور نفسه وأنماطه منذ البدايات الأولى، بالإضافة إلى أن الاضطهاد السياسي الذي تعرضت له يختلف تماما عن الاضطهاد الذي مورس ضد الرجل. كما تعرضت لأحداث طبيعية تختلف تمام الاختلاف عن تلك التي تعرض لها الرجال. إذن ثمة اختلافات في الخبرة والتجربة بين الرجل والمرأة ربما تؤدي إلى ولادة ثقافة خاصة بالمرأة تختلف كليا عن ثقافة الرجل، بيد أن النساء قد تشربن كثيرا من سمات الثقافة الأبوية [٩٩].

يمكن لهذه المخرجة التي تخوض غمار مهمة الكشف ، أن ترغب في الاشتراك أو الارتباط بعملية التأمل والابتداء أي الرؤية والصنع، وهي المرأة التي تستطيع أن

القضبان والشكل الدائري للمنصة، والماء)، وتحمل في داخلها دلالات تكشف عن واقع المرأة المقموعة، وقد أشارت إليها الأطرش بإيحاءات إبلاغية تتضمن الاهتمام بهذاالواقع الذي يصور المرأة بصورتين: صورة المرأة /السلطة/ الذكورة الأم، ثم صورة المرأة المقموعة / الابنة.

الخاتمة

تخوض الأشقر و ناصر والأطرش تجربة إخراجية تتمتع بخصوصية رؤية الوعي الجمالي الذي يتلاءم ورؤيتهن الدراماتورجية. وعلى أثر دراستنا لهذه الرؤية من خلال العروض المسرحية الثلاثة السالفة الذكر، رأينا أنها لا تصب في خانة الفن الخاص بالمرأة، ولكنها تجارب تخاض للتعبير عن واقع المرأة؛ لأنه - وحسب سهام ناصر- أن تصنيف الرؤية الإخراجية المسرحية التي نقوم بها بالنسوية، أومحاولة إبداع وتأسيس فن مختلف عن الإنتاج الفني الذي أنتجه الرجل هما أمران يحتاجان إلى امتداد هذه التجربة في عمق تاريخي للعمل المسرحي، ويتطلبان تراكما مسرحيا حتى توازي تجربة الرجل المتراكمة، منذ بدايات مزاولته وممارسته للفعل وللعمل المسرحيين (٩٧) ، وبناء على ذلك لقد أقام علاقة تأسيسية بالمسرح. فالرجال - على حد قول باسنيت - : «هم وحدهم من تصوروا ديكورا للخشبة، بل وخططوها وحددوها، وهم أيضا من يكتبون نص المسرحية، ويوجهون العرض، ويفسرون مغزى الفعل المسرحي، والرجال أيضا هم من ينزلون العقاب على أي امرأة تغتصب حقا في أن تؤدي دورها بطريقتها، أو ترتكب أعظم خطيئة لو ادعت حق إعادة كتابة النص، وأشكال العقاب الرجالية عديدة: سواء بالسخرية أو الإقصاء أو النبذ» (٩٨).

الرجال هم أسياد الدراما والعرض، وأصحاب الرؤية الفنية؛ لذلك يقتصر الأمر- عند أغلب المخرجات -على الوعي الجمالي والإدراك الحسي الموازي بصريا لمتغيرات العرض وثوابته، بدون أن تتمكن المخرجة من أن تغير فيه. ولكن هذا

الأشقر هذا التغير عندما كشفت عن مصير الجسد في سن الشيخوخة وخوف المرأة المستمر والدائم من بلوغ هذه المرحلة حيث يتشوه شكل جسدها، وكذلك أصاب عرض ناصر بهذه التغيرات، حيث تم التعرف إلى هذه الذات - على مستوى دراماتورجيا النص -عندما انتقلت بالشخصيات التي كانت دوما بعيدة عن الأنظار إلى دائرة الضوء، وهذه الشخصيات في أغلبها نسائية. وبذلك التحول سلكت مسار الدراما النسوية التي تأخذ على عاتقها ممارسة عملية البوح والتعبير عن المرأة في الدرامات التي كتبتها نساء أو صاغت رؤيتها الدراماتورجية، تلك المرأة التي درج المجتمع الأبوي على تهميشها (١٠٢) . غير أن هذه المرأة كانت مغيبة، نسبيا، لدى نائلة الأطرش لصالح إبراز شخصيات أخرى تلعب دورها في ثيمات مختلفة كما في «منمنمات تاريخية» حيث كان السعي دوما إلى إبراز بعض المفاهيم والكشف عن علاقة المثقف بالسلطة، وإبراز مسألة النقل والعقل وغيرها .

من الطبيعي إذن أن تخضع هؤلاء المخرجات الأشقر و ناصر والأطرش كبعض النساء المخرجات للثورة الفنية النسوية، فهن ينتزعن حقهن بالحرية باستكناه موضوعات وقضايا جديدة تتيح للتقليد الأنثوي أن يجد اتجاها صحيحا يسير وفق هواه. ليس ذلك فحسب، بل إن تحقير التجربة الأنثوية والإصرار على أن النساء لا يتناولن في أعمالهن سوى شئون العالم الحقيقية يعد هو الآخر -بمثابة معول يهدم التجربة النسائية (١٠٣) سواء كانت نضال أو سهام أو نائلة أو غيرهن فإن هؤلاء النساء يناضلن؛ لتحقيق هويتهن التي لا تتنافى مع مفهوم الجماعة التي تضم كلا الجنسين.

وعبر الإخراج المسرحي يمكن أن تحقق المرأة هذه الهوية، لا سيما أن مفهوم الإخراج وراءه دوافع كتلك التي ذكرتها لينا الصانع قائلة: «جئت إلى الإخراج بدون أن أحلل الدوافع، ربما كانت هناك رغبة دفينة في اللاوعي بأن أمتلك سلطة وللمخرج سلطته، وتمنحني أن أكون صاحبة قرار، أو رؤية أو موقف محدد، ولكني

تتكيف بدرجة كافية؛ لتنتقل من مرحلة التفكير إلى مرحلة الابتداع، وهي التي تستطيع أن تعطي شكلا للأشياء غير الظاهرة، أي إنها تقوم جماليا بصياغة مشهدية تكثف التركيز على المرأة وتفجر مكنوناتها.

والملاحظ أن المخرجات نهضن بعروض ثلاثة تدرج بدون شك ضمن ما يسمى بمسرح الحواس. فطيلة العرض، ومن خلال توظيف الأدوات السينوغرافية والكوريغرافيا والديكور، تعتمل الحواس وتخلق عالما دراميا في المتخيل إلى جانب العرض، وهوعرض نسمع فيه هشاشة العظام من جراء تقوقع الجسد، ونشتم فيه رائحة الدم، ونسمع فحيح الأفعى، ونحس بالماء يثلج صدرنا، كما أطفأ تعطش فتيات بيت برناردا ألبا للحياة والجنس.

تنطبق مقولة لاكان [١٠٠] على هذا النوع المسرحي، وهو يعتبر أن العين تقرأ وتسمع ويدخل ذلك في قضية التحديق الذي يبقى المكون الأساسي في قيام الأنا كفرد، ويهيئ لها العبور من خلال اللغة إلى النظام الرمزي والاجتماعي والثقافي، ولئن حاول علم النفس حرمان الأنثى من قوة النظر والتحديق، فإن بعض أتباع النقد النسوي ذهبن إلى أن اللمس وليس البصر هو المكون الأساسي لهوية الأنثى الأولى (الجيب السري).

فتركيز الأشقر و ناصر والأطرش على صناعة مسرح الحواس واهتمامهن به يشير إلى غايتهن في إظهار المرأة بكل كيانها وأحاسيسها، إضافة إلى ما يقمن به من البحث عن الوعي والوصول إلى الإحساس بالهوية الجماعية والفردية في عالم متسق. فهن يحاولن طرح صورة بديلة ،تتشابه مع ما يطرحه المسرح النسائي عادة حين يتساءل عن شرعية افتراض أن هناك ذاتا يمكن التعرف عليها، وهي ثابتة لا تتغير [١٠١] . وتتجلي سمات هذه الذات من خلال تحديد لغة الأنثى ومعالمها أوالأسلوب الأنثوي المتميز ، في الكلام المنطوق (الحكي) والمكتوب وبنية الجملة، وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب وخصائص الصور المجازية، وقد أصاب عرض

التقليدية المتفق عليها، أوتبدع ما هو طريف وحديث حتى تعبر عن رؤيتها، فهناك مخرجات مسرحيات يفضلن الالتزام بأسس كانت موضوعة أساسا، وبقواعد ثابتة لا تزيح عنها، ولكنها يمكن أن تبدع وتطرح رؤية خاصة بها. ولكن هل ينطبق هذا الكلام على المخرجة نائلة الأطرش التي تماهت مع ما وضعه المخرج والكاتب، وانطلقت في رؤيتها الجمالية من البنية الموضوعة أساسا، ومن الرؤية الدرامية التي تتوافر في النص الذي كتبه مؤلف، وهل ينطبق أيضا على كل من نضال الأشقر وسهام ناصر اللتين وظفتا رؤيتهما الجمالية في سياق يتفاعل وينسجم مع رؤيتهما الفكرية مستعينتين بالجماليات والأسس التي وضعت من قبل الرجل المسرحي ؟

إذن يتبين لنا أن نائلة الأطرش تماهت في رؤيتها الفكرية في نص «المنمنمات ...» مع رؤية سعدالله ونوس، وكذلك في رؤيتها الإخراجية التي اعتمدت في إنجازها على القواعد الإخراجية التي وضعت قبلا، ولقد قامت بهذا العمل الإخراجي، وهي تكتفي بالقيام بعمل إبداعي مسرحي، دون الالتفات إلى أي تصنيف جندري لأعمالها المسرحية، وهي لا تأبه إلا لخصوصية مسرحية إبداعية وليس خصوصية نسوية .. في حين نرى أن سهام ناصر أنجزت إبداعها المسرحي، وخصصت حيزا كبيرا للمرأة ولقضاياها ومعاناتها الخاصة في أعمالها، ولا سيما «ميديا ...ميديا»، وكذلك المخرجة نضال الأشقر، في «طقوس التحولات والإشارات» و« ثلاث نسوان طوال ». ولكنَّ كلا منهما الأشقر وناصر اهتمتا بالبحث عن خصوصية إبداعية إخراجية ودرامية معا.

تعاطيت مع الإخراج بأسلوب علمي، وجعلتني التصورات العلمية والمدارس والمذاهب التي درسناها بلحظة من اللحظات لا أشعر بأنني أتحرك ضمن منظوره هو كرجل أو ضمن رؤيته » [١٠٤] .

لكن هذه الرؤية التي توافرت في عروض المخرجات تراوحت بين الذكورية والنسوية فبعضهن رأى الأمور بعين الرجل، وبنفس الأسلوب والمدارس الفنية العلمية والأصول والقواعد، ابتداء من المسرحي الإغريقي أسخيلوس الذي كان من أوائل الذين وضعوها، وها هي ذي المخرجة تتحرك ضمنها وتخضع لأسسها، أو تلتزم بها دون أن تبحث في خصوصية جندرية / نسوية لهذه الأشكال أو الأسس المسرحية. تقول المخرجة نائلة الأطرش: إنها لم تفكر يوما في قواعد خاصة بها كامرأة / مخرجة لأنه ليست هناك قواعد مسرحية خاصة بالمرأة، ولكن هناك رؤية خاصة بها. وهي لذلك لم تنزاح في إخراجها لعرض «المنمنمات ... » عن رؤية كاتبه سعد الله ونوس،في حين اختارت الأشقر نصا يعبر عن واقع المرأة ويثير قضية نسوية مهمة، وكذلك ركزت سهام ناصر، من خلال الرؤيتين دراماتورجيا النص والرؤية الجمالية، على إبراز ما يتعلق بالمرأة وأحاسيسها ،فأضافت إلى نصوصها وحذفت ولا سيما نصيها «الجيب السري» و«ميديا... ميديا». والأمر يبدأ من اختيار النص، لأن وراء هذا الاختيار يكمن موقف محدد. فنائلة تعتبر أن اختيارها لنص ونوس كان من منطلق البحث في مدى تمتعنا بمقدرة على فتح حوارات فيما بيننا، سماع الآخر والاعتراف به، فهي ترفض أن تغرق في ذاتها كامرأة، فتخضع هذه الذات للأنا الأعلى ، وعندها لا يكون الفن والأدب والفلسفة إلا محاولات لخلق عالم جديد مبني على حرية الإنسان، حرية الفرد المبدع [١٠٥]، ومع ذلك ليس هناك من يحول دون أن يتم عبر المسرح مثلا ، البدء من الأنا الفردية، ثم يتم تخطيها لتصيب أنا الآخرين وفرديتهم ونظرتهم.

ولكن هذا لا يعني أن المخرجة المسرحية ينبغي ألاَّ تلتزم بكل التفاصيل الجمالية

١٩- Joan Scott , Experience in Critical Inquiry , 7 Summer , 1991, p19.

* - الدراماتورجيا في بداياتها الألمانية تطلق على من يؤلف الدراما، ومع انتشار المدلول الألماني تطور معناها وشملت إضافة إلى المعنى الأول الشخصي الذي يهتم بالعرض وغالبا ما يكون مرتبطا بالمخرج . وتقع هذه التسمية أحيانا عندما يقوم فيها الدراماتورج بكتابة النص انطلاقا من تدريبات الممثلين الارتجاليين في صيغة الإبداع الجماعي. وهي في أصلها اللغوي مأخوذة من الفعل اليوناني otamard مسرحية : ergos صانع أو عامل، dramaturgos وهناك بعض الجوانب الدلالية لكلمة دراماتورجية (إعداد أو قراءة أو كتابة) وهي تنطلق أساسا منذ القرن التاسع عشر من تراجع الأعراف التي كانت تتحكم بالكتابة وبالغرض - راجع ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٩، ص ٢٠٤.

**- نضال الأشقر ممثلة ومخرجة مسرحية. درست المسرح في الأكاديمية الملكية في لندن، حملت هاجس المسرح واهتمت كثيرا بالقضايا العامة وبقضايا الناس، لذلك اعتبرت أن المسرح ببنيته التي كانت سائدة في الستينات والسبعينات ببنيته الغربية، لن يساعد المسرحي على التعبير عن قضاياه ، لذلك التقت بروجيه عساف المخرج المسرحي اللبناني وأسسا «محترف بيروت للمسرح»، ومن خلاله قدما والفرقة الأعمال المسرحية المتميزة، ومنها مسرحية «مجدليون» التي عالجت قضية العمل الفدائي، وعلى أثرها اعتقلت نضال وأعضاء الفرقة. وفيما بعد قدمت نضال أعمالا استندت فيها إلى نصوص سعدالله ونوس، وهي : طقوس الإشارات والتحولات، ومنمنمات تاريخية: راجع : كتابنا : المرأة والمسرح في لبنان، دار المدى، بيروت ٢٠٠٣، ص ٥٠.

***- Edward Franklin ALBEE إدوارد فرنكلين ألبي .

مؤلف درامي أميريكي، من مواليد واشنطن ١٩٢٨ عاش المناخ المسرحي عندما تبناه ابن أحد المخرجين المسرحيين في مسرح البولفار. درس في الولايات المتحدة الأميريكية حتى سنه العشرين. كتب «قصة حديقة الحيوان» عام ١٩٥٧، نص من فصل واحد يدور حول الصراع بين شخصيتي رجلين، وفيها قدم تشريحا قاسيا ومرعبا عن المجتمع الأميريكي في ظواهره، العنصرية والحلم الأميريكي. وكتب أيضا موت بيسي سميث The American Dream, 1959، والحلم الأميريكي ١٩٦٠ The Death of Bessie Smith ١٩٩٠ écrit Trois Femmes Grandes حققت له شهرة واسعة مسرحية «ثلاث نسوان طوال» ومن يخاف فرجينيا وولف.Who's Afraid of Virginia Woo If . صنف مسرحه بمسرح العبث وتأثر Ionesco et وبنتر Pinter . وبريخت ,Brecht Beckett كان البي عضوا في مجلس الدراما الأميريكي، والأكاديمية الأميريكية للفنون والآداب. راجع:

الحواشي

١- جانيت براون، المسرح النسوي، ترجمة تامر عبد الرحمن، مركز اللغات والترجمة / أكاديمية الفنون، القاهرة ١٩٩٤ – فرجينا وولف، غرفة واحدة تخص المرء نفسه، ترجمة سمية رمضان، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع الأعلى للترجمة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٥٥.

٢ – المرجع نفسه، ص ٥٥.

٣- Emile Durkheim , L'Education morale dans selected writings Cambridge university, 1972,p174.

٤ – تقديم فوزي فهمي، هيلين كيسار، المسرح النسوي، ترجمة منى سلام، مراجعة نهاد صليحة، مركز اللغات والترجمة / أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٧، ص . ت.

٥- المرجع نفسه ، ص . ت.

٦- سوزان باسنيت، نحو نظرية لمسرح المرأة، ترجمة سناء صليحة، مجلة المسرح، عدد٥٨، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٣٤.

٧- مجلة المسرح، عدد ٣٥، ص ٦٠.

٨- سوزان باسنيت ، المرجع السابق ، ص ٤.

٩- المرجع نفسه، ص ٢.

١٠- المرجع نفسه، ص ٢.

١١- المرجع نفسه، ص ٢.

١٢- المرجع نفسه، ص ٢.

١٣- هيلين كيسار، المسرح النسوي، المرجع السابق، ص . ت.

١٤- المرجع نفسه، ص . ت.

١٥- دورتي روبنز، المسرح النسوي والاتجاه العبثي، ترجمة نهاد صليحة، مجلة المسرح، عدد ٥٩، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٣٨.

١٦- - Michel Barret, Ideology and the Cultural Production of Gender, Feminist Criticism and Social CHange, Ed. Judith Newton,Deborahrosenfelt.London,Methuen,1980p.68.

١٧- ليزيت غودمان، التيارات المسرحية النسوية المعاصرة، ترجمة آمال أبو شادي، أكاديمية الفنون/ مركز اللغات والترجمة، القاهرة ، ١٩٩٧، ص ٦٢.

١٨- هدى الصده، تشكيل تصورات عن الذات، بحث قدم في مؤتمر تجمع الباحثات اللبنانيات (المرأة في العشرينات)، الجامعة الأميركية، بيروت، ٢٠٠١.

٣٤- حسن عطية، الإبداع المسرحي النسوي، العدد ٢٥، جريدة الفنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت يناير ٢٠٠٣، ص ٤٨.

*****- جان أنوي شاعر فرنسي ولد في بوردو عام ١٩١٠من والد ترزي ووالدة أستاذة الموسيقى وعازفة في أوركسترا خاصة بالعروض في الكازينو الأقاليم. اكتشف أنوي الكتاب الدراميين الكبار: موليير وماريفو وموسيه Molière ,Marivaux et Musset وعاش في باريس وانتسب إلى الكوليدج شابتا عام ١٩٢١ ، وفي باكورة حياته عشق المسرح وتتلمذ على يد جان لويس بارو وقرأ كلوديل وبيرندللو وشو ,Shaw.Jean-Louis Barrual Claudel, Pirandello، التقى بجاك بريفير وعمل سكرتيرا خاصا للويس جوفييه Louis Jouvet . كتب عددا كبيرا من النصوص الدرامية ولكن أغلبها قد أخفق، ولاقت مسرحيته «مسافر بلا حقيبة»، نجاحا بفضل مخرجها جورج بيتوئيف Georges Pitoëff. ومنذ العام ١٩٣٣ ألف عددا كبيرا من النصوص الدرامية : «كان هناك سجين» ، و«المتوحش» و«روميو وجانيت» و«انتيغون» ١٩٤٢ التي حققت نجاحا كبيرا، ولكنها أثارت جدلا كبيرا. كان من أوائل المعجبين ببيكيت وخاصة في نصه الشهير «بانتظار غودو» . وكتب أيضا «إبداع إيريديس»، حيث عالج موضوع الأساطير القديمة. توفي عام ١٩٨٧ الإنترنيت، غوغول).

٣٥- يوريبيدس والتراجيديا الإغريقية ، تقديم إيليا حاوي «ميديا»، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ، ط ١، ١٩٨٠، ص ٥٣.

٣٦ - جان أنوي، ميديا، دراماتورجيا سهام ناصر «ميديا ... ميديا»، مخطوطة.

٣٧- هيلين كيسار، المرجع السابق، ص ٣.

٣٨ -جان أنوي، دراماتورجيا سهام ناصر، المرجع السابق، ص ٣ - ٥.

٣٩ -المرجع نفسه، ص ٢.

٤٠ المرجع نفسه ، ص ١.

٤١- المرجع نفسه، ص ٥.

٤٢ - المرجع نفسه، ص ٤.

٤٣-هيلين كيسار، المرجع السابق، ص ٣.

٤٤ -المرجع نفسه، ص ٤.

٤٥ -جانيت براون ، المرجع السابق ، ص ٩.

٤٦ -أنوي ، ميديا، دراماتورجيا سهام ناصر، المرجع السابق، ص ١٩.

٤٧ - المرجع نفسه، ص ١٤ .

٤٨- Theory and Practice Womas Autobiographical Selves Susan Stanford, Friedman

Carmen Jolin met en scène Trois femmes grandes, du dramaturge américain – Edward Albee. Au Prospero, en janvier2002,p.28 (الإنترنيت ، الأعلام المسرحيين).

****- سهام ناصر مخرجة وممثلة مسرحية لبنانية، أستاذة مادة التمثيل في معهد الفنون / الجامعة اللبنانية. أخرجت عددا من الأعمال المسرحية المتميزة: «الجيب السري» المستقاة من رواية «الحلزون العنيد»، و«جاز» المعد درماتورجيا عن نص لدوستويفيسكي حيث اتسمت رؤيتها الإخراجية والسينوغرافية بجمالية توافقت مع رؤيتها للعرض، و «الجدار» المعد دراماتورجيا عن مجموعة نصوص لبيكيت – راجع: كتابنا «المرأة والمسرح في لبنان» دار المدى، دمشق، ٢٠٠٣ص، ١٥٠ .

٢٠- زيجمونف هسبنر، جماليات فن الإخراج، ترجمة هناء عبد الفتاح، عن مجلة المسرح – عدد ٧٩، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٤٤ .

٢١- حسن المنيعي المسرح والسيميولوجيا، منشورات سليكي أخوان، ١٩٩٥، ص ١، ٢٢.

٢٢- المرجع نفسه ص ٤٤.

٢٣ - Rolland Barthes,On Racine, trans.by Rich and .Howard,Octagon books

٢٤- مايكل بيلنغتون، حوار مع إدوارد ألبي، ترجمة عطارد عزيز حيدر، مجلة الحياة المسرحية، سوريا، العدد ٤٢، ١٩٩٥، ص ١٥٦.

٢٥- Carmen Jolin met en scène Trois femmes grandes, du dramaturge américain Edward Albee IBIDEM.28.

٢٦- جون شلوتر، الدراما الأميريكية الحديثة قراءة نسوية، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، رقم الإيداع ١٩٩٧، ص ٢٦٥.

٢٧ - Mary Castiglie Anderson ,Staging the Unconscious :Edward Albee's Tiny Alice Renascence : Essays onValue in Literature33, 1979p.87

٢٨ - عبدو وازن، الجسد وتحولاته في مسرح نضال الأشقر، جريدة الفنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، عدد ٢٥، ٢٠٠٣، ص ٤٤،٤٥ .

٢٩- إدوارد ألبي، ثلاث نسوان، المصدر السابق، ص ٥.

٣٠- المصدر نفسه، ص ٩.

٣١ - المرجع نفسه، ص ٤٤.

٣٢ - المرجع نفسه، ص ٤٤.

٣٣ - إدوارد ألبي، ثلاث نسوان طوال، اقتباس رندا الأسمر، مخطوطة، الفصل الثاني، ص ١ .

.١٩٦٨

- مرحلة الالتزام الماركسي الصارم والسؤال الإيديولوجي المنشغل بتحليل بنية السلطة، وتضم من مسرحياته «مغامرة رأس المملوك جابر»، «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»، «سهرة مع أبي خليل القباني»، «الفيل يا ملك الزمان»، «الملك هو الملك»، وتقع بين عامي ١٩٦٨ و١٩٨٩.
- مرحلة أخيرة، تبدأ من مسرحية «اغتصاب» ١٩٩٠، حتي «الأيام المخمورة» ١٩٩٧، وتضم مسرحيات «منمنمات تاريخية»، «طقوس الإشارات والتحولات»، «ملحمة السراب»، «أحلام شقية»، «يوم من زماننا».

٦١- سعد الله ونوس ، «الثقافة الوطنية والوعي التاريخي» عن مجلة الهدف، ١١/٣ /١٩٩١، ص ٣٩-٤٠.

٦٢ -جمال الدين الأتابكي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ج ١٢ طبعة مصورة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، بدون تاريخ.

٦٣ - تقي الدين بن علي المقريزي كتاب السلوك لمعرفة ول الملوك، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧١.

٦٤ - وطفاء حمادي، سعد الله ونوس، مصادر تراثية لمنمنمات تاريخية، مجلة الطريق، عدد١ ، ١٩٩٦، المرجع السابق، ص ١٤٠.

٦٥- سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة ، دار الآداب، بيروت، مج ٢ ص ٦٣.

٦٦- جابر عصفور، مجلة فصول، العدد الأول، صيف ١٩٧٧ ، ص ٦٣.

٦٧ - محمود أمين العالم، مجلة الطريق، عدد ١، المرجع السابق، ص ١٠٥.

٦٨ - جابر عصفور، منمنمات تاريخية، جريدة الحياة عدة حلقات في الفترة الواقعة بين ١٧ نيسان و٨ أيار ١٩٩٥.

٦٩ - ميسون علي، لقاء مع نائلة الأطرش، مجلة الطريق، عدد ١ المرجع السابق ، ص ٥٤٣.

٧٠ - لقاء خاص مع نائلة الأطرش، دمشق، ٢٠٠٢/٨/٢٠ .

٧١ - هالة كمال، كتابة الذات وسياسة المقاومة : قراءة في «تاريخي بقلمي» لـ«نبوية موسى»، مؤتمر تجمع الباحثات اللبنانيات، المرجع السابق، ص١٠.

٧٢ - فرجينيا وولف، غرفة واحدة لا تكفي المرء نفسه، المرجع السابق، ص ٥٠.

٧٣- Gerda Lerner , The Creation of Feminist Consciousness ; from the Middle Agesto Eighteen - Seventy , Oxford University Press1993, p.14,274

٧٤- لقاء خاص مع نائلة الأطرش، المرجع السابق.

٧٥- سعد الله ونوس، منمنمات تاريخية، سلسلة روايات الهلال، العدد ٥٤٣، دار الهلال، القاهرة،

in Women , Autobiography Theory ,p. 72-82

٤٩– هيلين كيسار، المرجع السابق، ص ١٧٢.

٥٠– هالة كمال، كتابة الذات وسياسة المقاومة، قراءة في تاريخي بقلمي لنبوية موسى، مؤتمر الباحثات اللبنانيات، مخطوطة، بيروت ، ٢٠٠١، ص ٢ .

٥١ – أنوي، ميديا، المرجع السابق، ص ٩.

٥٢ – جانيت براون، الحركة النسوية، المرجع السابق، ص ٢٩.

٥٣ – جون شلوتر، الدراما الأميريكية الحديثة، قراءة نسوية، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية– الفنون، القاهرة، ١٩٨٩، ص ١٦٥.

٥٤ – nazu, namdeirF , medibI , p. 8

٥٥- وطفاء حمادي، المرأة في المسرح اللبناني، المرجع السابق، ص ١٥٠ .

٥٦– هيلين كيسار ، المرجع السابق، ص ٤٥٦.

٥٧ – أنوي، ميديا ميديا، دراماتورجيا سهام ناصر، المرجع السابق، ص ٥.

٥٨– LE SEMINAIRE T8 - LE TRANSFERT -Jacques Lacan -Le - seuil,CHAMP FREUDIEN -SCIENCES HUMAINES

٥٩ - إدوار الخراط، ميديا وأنتيغون في المسرح اليوناني القديم والمسرح المعاصر، مجلة المسرح، العدد ١١١، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٤٧.

٦٠ – وطفاء حمادي، المرأة في المسرح اللبناني، المرجع السابق، ص ١٥١.

******– مخرجة وممثلة سورية وأستاذة مادة التمثيل في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق الذي ساهمت في تأسيسه منذ العام ١٩٧٣. هي مخرجة متميزة في مسيرة المسرح السوري. نذكر من أعمالها : «الانتظار» لصموئيل بيكيت و«ليل العبيد» لمدوح عدوان و «بيت برناردا ألبا» لفيدريكو غارسيا لوركا ، و «موت فوضوي صدفة» لدار يوفو. لا تقتصر أعمال نائلة الأطرش على فن المسرح، لقد قامت بالتمثيل في عدد من الأعمال التلفزيونية والأفلام السينمائية. مثل «القنطرة» من إخراج محمد ملص و«بقايا صور» من إخراج نبيل المالح .

– راجع : ميسون علي، لقاء مع نائلة الأطرش في ملامح من التصور الإخراجي لعرض منمنمات تاريخية، مجلة الطريق، عدد ١، ١٩٩٦، ص١٥٣،١٥٤.

*******– سعدالله ونوس كاتب مسرحي سوري. بدايات تأليفه: وتضم مجموعة من النصوص المسرحية القصيرة، منها «جثة علي الرصيف»، «مأساة بائع الدبس»، «فصد الدم»، «المقهى الزجاجي»، «الجراد»، «الرسول المجهول في مأتم أنيتجونا» وتمتد هذه المرحلة بين عامي ١٩٦٤ و

٩٣- المرجع نفسه، ص ١٦٠.

٩٤- ميسون علي، لقاء مع نائلة الأطرش، المرجع السابق، ص ١٥٨.

٩٥- حنا سولينكوف، المرأة والفضاء المسرحي، ترجمة محمد لطفي نوفل، مراجعة نهاد صليحة، أكاديمية الفنون، القاهرة، رقم الإيداع، ٢٠٠٠، ص ١٨.

٩٦- باسنيت، المرجع السابق، ص ٥٠.

٩٧- وطفاءحمادي، المرأة والمسرح في لبنان، المرجع السابق، ص١٥٠.

٩٨- باسنيت، المرجع السابق، ص ٥٠ .

٩٩- هيلين كيسار، المرجع السابق، ص ٢٠.

١٠٠- Jacques Lacan,The Mirror Stage Formative of the Function of the- Revealed in Psychanalytique Experience . in Contemporary Literary Criticism.London and New york. Longman Press, 1944 , 50C

١٠١- مجلة المسرح، عدد ٥٣، ص ٤٣.

١٠٢- هيلين كيسار، المرجع السابق، ص ٣٩.

١٠٣- جانيت براون، المرجع السابق، ص ١٧.

١٠٤- وطفاء حمادي، المرأة والمسرح في لبنان، المرجع السابق ص ١٦٠.

١٠٥- مجلة المسرح، عدد ٥٣، ص ٤٣.

١٩٩٤، ص ٧٦،٧٧.
٧٦ – ميسون علي، لقاء مع نائلة الأطرش، مجلة الطريق، عدد ١، المرجع السابق، ص ١٥٦ .
٧٧ – جانيت براون، المرجع السابق، ص ٧.
٧٨– المرجع نفسه، ص ٧.
٧٩– عبدو وازن، الجسد في مسرح نضال الأشقر، المرجع السابق، ص ٤٥ .
٨٠– ليزيت جودمان، المرجع السابق، ص ٣٧٠.
٨١– جانيت براون، المرجع السابق، ص ٦–٧.
٨٢– حسن المنيعي، الجسد في المسرح، إعداد وترجمة، مطبعة سندي، مكناس، المغرب، ١٩٩٦، ص ٦٤.
٨٣– علوية صبح، لقاء مع نضال الأشقر، مجلة الحسناء، عدد ١١٨، ١٩٨٣، ص ٣٠.
٨٤– عبدو وازن، الجسد في مسرح نضال الأشقر، المرجع السابق، ص ٤٦.
٨٥– حسن المنيعي، الجسد في المسرح، المرجع السابق، ص ١.
٨٦– مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، معهد الإنماء العربي، بيروت ١٩٩٨، ص ١٩٨.
٨٧– عباس مكي «الجسم: حرمانه، وتشريعاته، وتعبيراته الانفجارية»، مجلة دراسات نفسية، كلية الآداب، الجامعة١٩٧٤، ص ١١٧.
٨٨– مصطفى حجازي،المرجع السابق ، ص ٢٢٥.
٨٩– عبدو وازن، ميديا، جريدة الحياة، ١٩٩٦، ص٢٢.
********– السينوغرافيا هي علم للتأثير في المتلقي / المشاهد. وهي ليس مجرد وظيفة ديكورية ذي وضعية تزيينية، إنها علم يعتمد الدلالة والرمز لإضفاء المعنى التواصلي (التأثيري وليس التفسيري) للفعل الدرامي وامتد تأثيرها السينوغرافي خروجا من المنظر المحدد (ثنائي البعد) والمنظور الهندسي التقليدي، إلى فضاء مكان العرض العام (داخلي / خارجي) الذي يتضمن مساحات الجمهور - الممرات - أماكن.
٩٠– راجع: السينوغرافيا اليوم، ترجمة مجموعة القسم الفرنسي، إصدارات المهرجان التجريبي الخامس، ١٩٩٣ عن عبد الستار الخضري، ملاحظات سينوغرافية على العروض التجريبية، مجلة المسرح، عدد ٥٩، ١٩٩٣، ص ٤٥.
٩١– ميسون علي، لقاء مع نائلة الأطرش، مجلة الطريق، المرجع السابق، ص ١٥٧.
٩٢– نديم معلا، في المسرح ... ، سعدالله ونوس الحاضر الغائب، مركز الإسكندرية للكتاب، ٢٠٠٠، ص ١٧١.



قراءات ومراجعات

- **النقد الصوفي للحداثة**
  قراءة في كتاب «سؤال الأخلاق»
  لطه عبد الرحمن

د. كمال عبد اللطيف

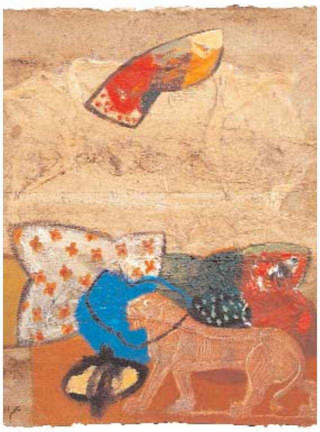
- **الرواية التاريخية**

تأليف: بيتر غالمايستر
ترجمة: د. محمد فؤاد نعناع

- **محاكاة واقعية ماركيز السحرية في ثلاث روايات عربية**
  (رحلة غاندي الصغير، سيد العتمة، مولاء)

د. فاطمة بدر





النقد الصوفي للحداثة

قراءة في كتاب «سؤال الأخلاق»

لطه عبد الرحمن

د. كمال عبد اللطيف *

الملخص

يقدم الكتاب الأخير للأستاذ طه عبد الرحمن «**سؤال الأخلاق مساهمة في النقد الأخلاقي للحداثة الغربية**» ٢٠٠١ م الروح الناظمة والموجهة لاختياراته الفكرية والعلمية.

إن مركزية هذا النص في مشروع الباحث الفلسفي، لا تبرز في كوته يعبر فيه بوضوح تام عن أهدافه ومراميه البعيدة. بل لأنه أيضا يوظف مفاهيمه المبتكرة في نصوص سابقة ؛ ليمنحها أبعاداً مناسبة للسياق النقدي الذي يتبناه في هذا الكتاب حيث تكتمل دلالات ومعاني المفاهيم في سياق اشتغالها على الرسالة التي يروم تبليغها بكثير من الدقة والتدقيق.

***** *كاتب وجامعي مغربي.*

قد لا نبالغ ولا نبتعد عن الصواب إذا ما اعتبرنا أن هذا الكتاب يقدم **فرصة ممتازة لمعرفة تجربة طه عبد الرحمن في الفكر ومواقفه في التاريخ، ومن التاريخ، وكذا لمعرفة المنزلة التي يحتلها في فضاء المشتغلين بالفكر الفلسفي في بلادنا. فهو يلملم فيه بعناية وبمنطق محكم وصارم روح ما يروم تأسيسه والتعبير عنه ومنذ مايزيد على عقدين كاملين من الزمان. إنه يتضمن نقده للمعرفة الفلسفية والعلمية ، نقده للعقل المجرد، ونقده لما يطلق عليه النظام العلمي - التقني للعالم** ، من أجل الدعوة إلى **أخلاق الإسلام**، ومن أجل **تجديد الفكر الديني انطلاقا من التفكير في كيفيات رفع المحاصرة المضروبة على الإسلام، مع محاولة في إعادة تأسيس أركان النظرية الأخلاقية الإسلامية.**

وفي هذا الكتاب أيضا يستعمل الكاتب بعض المفاهيم التي تكشف **عنوان تجربته النظرية**، بل تأثيرها القوي في لغته ومفاهيمه وتصوراته ، حيث تصبح مرجعيته النظرية أكثر وضوحاً، وذلك باعتمادها على ما يمكن النظر **إليه كإطار منهجي وسائطي (معارفه اللغوية والمنطقية)، وما يمكن عدّه تجربة تعلو على اللغة وتتجاوزها، ونقصد بذلك تجربته في العمل الديني ذي الصبغة التخلُّقية والأخلاقية.**

يقوم بناء النص على **مصادرتين، مصادرة كبرى مؤسسة، و مصادرة جزئية مدعمة**، كما يعتمد هذا البناء **على مبدإ نظري عام**. وبواسطة المقدمات الكبرى الموجهة إلى طريقة الباحث في التفكير ينشأ **السجال الفكري في النص مخاصماً أسس الحداثة وأصولها كما تبلورت في الفكر المعاصر.**

أما المصادرة الكبرى فيصوغها الباحث **في التعبير المغلق الذي يفاضل فيه بين العقلانية والأخلاقية** ، معتبراً أن الأخيرة هي «**ما يكون به الإنسان إنسانا**». إن **الأخلاق ترادف في ذهنه «العقل المؤيَّد». أما العقلانية فإنها ترادف في نصوصه «العقل المجرد» العقل الوضعي والعقل التاريخي. العقل الذي «لا يملك اليقين**

وقبل إنجاز محاولة في تقديم هذا المصنف نشير إلى أن بناء **الفكر الفلسفي المغربي لاختياراته الحداثية في السياسة والأخلاق والتاريخ.** لم ينشأ في إطار **نزعة تقليدية.** فنحن لانجد في الفكر المغربي دعوات **تبشر بقيم الحداثة بلغة النقل والنسخ والاستعارة.** بل إننا نجد حالة واحدة قد تكون أقرب إلى مانحن بصدد توضيحه، وهي حالة عبد الله العروي حيث **يتماهي المفكر مع الحداثة لحظات دفاعه عنها،** إلا أن إنتاجه النظري في مجال **الدفاع عنها يتجاوز فعل النقل؛** لأن الرجل **يؤسس موافقة.. في إطار مباءئ الفلسفة التاريخانية، التي تقر بواحدية التاريخ وإمكانية المثاقفة والاستعارة في المجال الثقافي.** إضافة إلى إقرارها **بدور المثقف والسياسي في التاريخ.** أما الباحثون المغاربة الآخرون الذين اهتموا بالحداثة في الفكر وفي السياسة فقد عملوا على **إعادة بناء مقدماتها بما يسمح بتبيئتها داخل ثقافتنا المحلية والقومية، وبصورة تتضمن كثيراً من الجهد النقدي في الفهم والتأويل، وفي عمليات الاستيعاب والاستنبات التي تمثلها جهودهم في مجال مقاربة إشكالية الحداثة في فكرنا ومجتمعنا.** نستطيع أن نتحدث إذن في الفكر الفلسفي المغربي عن الحداثة بوصفها أفقا **مشرعاً على أسئلة الذات.** ونستطيع القول مجدداً: **إن الدعوة إليها ارتبطت بمجهودها في الفكر يتوخي إنجاز عمليات في الاستيعاب النقدي والتاريخي لأصولها ومقدماتها والمفاهيم الناظمة لها** وما يترتب على كل ذلك **من تصورات فلسفية جديدة معلنة أو مضمرة في النظر إلى الإنسان والعالم والتاريخ.**

أما الأستاذ طه عبد الرحمن فإن **نقده للحداثة الغربية** يتخذ طابعا آخر. **إنه نقد جذري** يعود في مقدماته الأساسية إلى فكر ما قبل الحداثة. وهو يستعمل لغة ومفاهيم موصولة بتصورات محددة للتاريخ والإنسان. تصورات لا يمكن استيعاب شحنتها الدلالية المرتبطة بأفق معين في الفكر وفي الحياة إلا ضمن إطار **الفكر السابق على انطلاق مشروع الحداثة والتحديث كما حصل ومافتئ يحصل في التاريخ.**

لا تنقطع، وهو ما يعني في نظر الكاتب وبلغته «**الاشتغال بالله**» و«**التعامل في الله**».

إن الخاصية الجوهرية **للفعل الإنساني كما يتصورها الباحث تتمثل في دوام «الاشتغال بالله والتغلغل فيه»**. والمتخلق بالدين وحده هو من يتمكن من **الارتقاء من رتبة العقلانية المجردة إلى رتبة العقلانية المسددة بأحكام الشريعة، ثم إلى رتبة العقلانية المؤيَّدة**؛ ليصبح مالكاً **للعقل الكامل**، العقل الذي يجعله «**يدرك ما لا يدرك غيره ويصيب حيث لا يصيب**».

أما الفصل الثالث الذي خصصه الكاتب **لحضارة القول** متسائلا عن **كيفيات دره مفاسدها** فقد تضمن نقدا لأشكال «**التضييق**»، و«**التجميد**»، و«**التنقيص**» التي ترتبط بالحضارة المعاصرة؛ محاولا بناء خصائص «**التخلق المؤيد**» بوصفه الوسيلة المساعدة على تملك المبادئ القادرة على دحض الآفات المذكورة؛ حيث **يتيح التخلق بالصفات الحسنى الاقتداء الحي بأخلاق الرسول موصلا في النهاية إلى الشعور بالسعادة، ومحققا النظرة الإنسانية، الحائزة على ملكة الذوق الجمالي**، حيث يتجاوز السائر في الدرب المذكور «**الجماليات السفلي، ويتطلع للجماليات العليا**».

وبالطريقة نفسها يركِّب الباحث فصول الكتاب المرتبطة بموضوع **مظاهر الحداثة الغربية** مبرزا خصائص **العقل المؤيَّد** ودوره **في التخلص من زيف الحضارة الحديثة**، بل إنه في خواتم فصوله **يقوم بتركيب الجوامع الفكرية** التي تترتب على سياقات تحليله ونقده لمظاهر هذه الحضارة؛ ليدافع عن مواقف وتصورات مرتبطة بصورة قوية **بالتجربة الصوفية**، كتجربة في **العبادة التخلقية الخالصة**، العبادة التي تخرج الإنسان حسب تعبيره من «**طلب حظوظ السيادة على الكون إلى أداء حقوق العبودية لأسياد الكون**»، وهو الأمر الذي يسهل على القراء والمهتمين بما يكتب **عملية استيعاب نتائج تفكيره في الأخلاقية المؤيَّدة، وهي البديل الأكمل للعقلانية البهيمية منتجة المعرفة الحسية الملتبسة معرفة**

بنفع لاضرر فيه، ولا بصواب لاخطأ معه».

أما المصادرة الجزئية الداعمة لتصوره فإنه يؤسسها بحديثه عن «**أخلاق التعمق**» مقابل «**أخلاق السطح**». حيث ترتقي الأخلاق المذكورة بالإنسان إلى **طلب اللامتناهي؛ لتظل أخلاق السطح منحصرة في المتناهي.**

وأما **المبدأ الأكبر الجامع للجهد النظري المبذول في الكتاب** فيتمثل في اعتباره **أن الربط بين الأخلاق والدين** هو «**أصل الأصول**»، **إنه المبدأ الموجه لمختلف المعايير المستخدمة في هدم أصول الحداثة وقواعدها.**

تقف المصادرات المذكورة موجهة **بمبدأ الجمع بين الأخلاق والدين وراء مختلف فصول الكتاب الفرعية المبنية بهدف إنجاز الاستدلال التمثيلي الهادف إلى تركيب نقد الكاتب للحداثة.** حيث يهتم في أغلبها **بمظاهر الحداثة** متوقفا بالدرجة الأولي على خمسة منها: «**العقلانية المجردة، سلطان القول، نمط المعرفة، النظام التقني، تجدد الهوية المنتظر.**

في موضوع دفاع الكاتب عن **وحدة الدين والأخلاق** يلح على تصور محدد للدين يتجاوز فيه البعد الشعائري. من أجل سلوك ديني تأتي الشعائر **وفق معانيها الخفية.**

أما الفصل المخصص **للعقلانية** فقد عاد فيه الباحث إلى **نقد العقلانية المجردة، مدافعا عن العقلانية المؤيَّدة** التي وضع لها شروطاً مخصوصة تميزها من **العقلانية المجردة والعقلانية المسددة.**

تسلم **العقلانية المؤيَّدة بعدم الفصل بين القول والفعل**، كما **تعتقد بعدم انفصال المعرفة بالله عن العلم بالأشياء.** وهي تؤمن كذلك «**بعدم انفكاك الزيادة في المعرفة عن الفائدة**»، **لكن بلوغ مرتبة العقلانية المؤيدة تجعل صاحبها قادراً على تلقى خطاب المصحف المطهر**، باعتبار أن **معانيه تتجاوز الرسوم**؛ لأنها **مودعة في المتخلق نفسه، وفي العالم من حوله.** وتجعله كذلك قادراً على **تحمل الرؤية التي**

وانتقال العمل من المجال التنويري الرباني، وهو مجال **التربية الخلقية** إلى مجال **التسييس، والتَّسيُّس** بدل «**التأنيس**» **القائم على السياسة الأخلاقية التي لا تربط التخلق بحيازة السلطة.**

يضاف إلى هذا الحصار الذاتي حصار ثان يتمثل في **العقلانية التجريدية** التي **تقدم النظر على العمل** ، وتكتفي في النظر **بالتجريد، بدل التوسل إلى المعرفة بالعقل المؤيد.**

إن السبيل الأمثل لرفع مختلف أشكال المحاصرة يكون **بالتوسل بالأساليب التنويرية والتحررية التي يترتب عليها تمام العمل وتحقيق الاكتفاء.** وهنا تلعب **الفلسفة الدينية الإسلامية دوراً أساسيا في بلورة متطلبات المرحلة**؛ حيث يستحضر الباحث اسم **محمد إقبال** كرائد إسلامي ومصلح ديني لم **تُسْتَوْعَب دعوته إلى التجدد الفكري على أساس فلسفة إسلامية متفهمة لمكاسب التطور العلمي الحديث.**

يبدو من سياق العرض السابق أن الكاتب يستحضر **سؤال الأخلاق بل أسئلة الأخلاق، لمواجهة قيم الحداثة الغربية ومظاهرها** . لكن سؤال الأخلاق يتحول في **ضميمة الكتاب** (الملحق) إلى نوع من **الدفاع عن التجارب الصوفية في المغرب العربي**، كما ينتهي إلى **نوع من الدفاع عن التخلق المسنود بالعقل المؤيَّد بالله**، ومعنى هذا أن **الكاتب يرادف التخلق بتجربة الإيمان العميق وما يمكن أن يترتب عليها من إدراك مؤيَّد وفعل مؤيَّد** ، وهو ما سنحاول **التفكير في حدوده ومحدوديته.**

يدعو طه عبد الرحمن إلي **الأخلاقية بوصفها مطابقة للإنسانية**، ويرفض الحداثة بمختلف تجلياتها؛ لأنها تستند إلى **العقل المجرد، العقل الوضعي التاريخي عقل المتناهي** غافلة عن **عقل اللاتناهي عقل القرب واليقين والطمأنينة. يقرن دعوته بالتخلق**، إنه يقرنها **بتجربة في الرياضة الدينية التخلقية التي لا تقبل**

الضلال المبين.

ينتقل الباحث في الفصل السادس من الحديث الفلسفي عن **العقل المؤيَّد والتخلق** إلى الحديث المخصوص عن أركان **الأخلاقية الإسلامية**، متحدثاً بلغة **الميثاق الأول و الأخلاقية الكونية**، ومستعملاً مفاهيم تنتمي إلي **اللغة الصوفية**، من قبيل «**شق الصدر**» و «**الأخلاق العميقة**»، و «**أخلاق التطهير والتجديد**»، و«**محسوسية القبلة ومعقولية التعبد**» ثم «**الأخلاق الحركية**». بل إنه يستعمل أثناء حديثه عن **أنماط العقل مراتب الآدمية و الألوهية**.

يعمل الباحث جاهداً ومجتهداً على بناء **فلسفة أخلاقية إسلامية بواسطة المفاهيم المذكورة، مستعيداً مسلماته الأساسية، مسلمة «لا إنسان بغير أخلاق»** ومسلمة «**لا أخلاق بغير دين**» لنصل معه في النهاية إلي أن **الأخلاق الإسلامية أخلاق كونية عميقة حركية** ، وذلك مقابل **الأخلاق المحلية السطحية والجمودية**.

ولأن الكاتب يعي دوره ومسعاه الرامي إلى **إسناد حركة اليقظة الإسلامية، حيث يكتب منتقداً خصمها الداعي إلى الحداثة**، فإنه ينظر إلى واقع الحال بوصفه واقع **حصار ومحاصرة**، فيخصص الفصل السابع من **كتابه** للتفكير في **كيفية مواجهة التحديات الفكرية المتولّدة بفعل سيادة الحضارة الحديثة**. وهو يَعُدُّ أن **المحاصرة المضروبة على الإسلام متعددة الأوجه والمظاهر، وهي محاصرة خارجية ترى في الإسلام «عملا إرهابيا وخطراً حضاريا»**؛ لأنه وظف في **مقاومة الغزو الاستعماري والمركزية الحضارية الغربية و محاصرة داخلية تتمثل في مواقف الدول السائدة من العودة إلى الإسلام؛ حيث تمارس مختلف أشكال التضييق على الحركات والجمعيات والمنظمات والجماعات الداعية إلى الرجوع إلى الإسلام.**

يضاف إلى المحاصرتين السابقتين الداخلية والخارجية إشارة الكاتب إلى ما يطلق عليه المحاصرة الذاتية البارزة في **وقوع بعض الدعاة في الاقتباس والإتباع**

التاريخ، ولعل طه عبد الرحمن يتفق معنا هنا، وخاصة وأنه يرفض **نزعات تسييس التخلق الروحي؛ لأنها تروم في نظره حيازة السلطة، سلطة الأبهة في الأرض في حين أن المنزع التخلقي العميق يُصَوِّبُ نظره نحو القرب؛ ليبلغ مقام التأييد، بعد تخطيه لمراتب العقول الشائعة وامتلاكه في النهاية لطمأنينية التأييد، فتُفَتّحُ** أمامه **أبواب النور، أبواب البهاء والفناء ثم البقاء...**

في قراءة نقدية **للموروث الصوفي في نظام القيم الإسلامية** يقوم محمد عابد الجابري في الجزء الأخير من رباعية **نقد العقل العربي بمحاصرة المنزع الصوفي في الأخلاق الإسلامية، مبرراً محدوديته** ومحاولاً **كشف تناقضاته ومفارقاته**، ويمكن إدراج الملاحظات التي أبداها في نهاية الباب الثالث من الكتاب المذكور **المعنون بـ «الموروث الصوفي، أخلاق الفناء ... و فناء الأخلاق!»** في باب **مواجهة الاختيار الصوفي، في التجربة الدينية الإسلامية والأخلاق الإسلامية في تاريخنا وفي حاضرنا.**

وإذا كان طه عبد الرحمن يمارس **نقداً خارجياً على مشروع الحداثة كما تبلور في الفكر المعاصر** فإن محمد عابد الجابري يرى أن العودة إلى هذه التجربة **يعني تزكية قيم الطاعة والتواكل وذلك بترك التدبير التاريخي، ترك المصالح المرسلة للبشر العاملين في التاريخ**، وهو الأمر الذي قامت النزعات **الإصلاحية السلفية من أجل مقاومته في مطلع عصر النهضة في المشرق والمغرب العربي**، حيث دافع المصلحون المستنيرون لضرورة **ترك أخلاق العبودية الطرقية**، من أجل **مواجهة مصيرهم التاريخي بالإقبال على الحياة الدنيا، وعلى العمل مع تحصين السعي في مناكب الأرض بأخلاق التاريخ.**

يعتبر الجابري أن المشروع الصوفي يبدأ بمقدمات محددة وينتهي إلى عكسها تماما، فالمقبل على التجربة الدينية الذاتية **يبدأ بالخوف؛ لينتهي إلى الرضا**، إنه **ينطلق من الإحساس بالذنب؛ لينتهي أيضا إلي التشبع بمقام الرضا**، ويذهب من

قيود التاريخ والحس والنسبية، بل ترنو إلى **التماهي مع اللامتناهي بهدف بلوغ مقام التأنسن. المتخلق والعمل بمقتضى العقل المؤيد.**

يعتمد في بناء دليله النقدي على مكاسب معرفية محددة لا جدال في انتمائها إلى معطيات **العقل المجرد والعقل الشرعي**، ويريد **بناء على تجربة ذاتية في الإدراك الوجداني المسنود ببواعث نفسية داخلية أن يوجه رسالة للإنسانية جمعاء في زمن مافتئ يتصارع مع ذاته وتاريخه وقيمه، من أجل تطويرها وتجاوزها وبناء بدائلها داخل التاريخ.**

فهل يدرك المفكر **علاقة دعوته بشروطها الواقعية؟** وهل التجربة **الذاتية المرهونة بمعطياتها النفسية والاجتماعية والثقافية الخاصة قابلة للنقل والتعلم؟** وهل نستطيع في **مجال الفكر المغربي مواجهة مشكلاتنا التاريخية الاجتماعية والفردية بالعلاجات المسنودة بالتأييد الروحي؟**

يمارس طه عبد الرحمن **نقداً خارجياً للحداثة،** ورغم احتياطاته البارزة في العبارة فإن نصه يتضمن عبارات تضع نقده بجوار منتقدي الحداثة الذين يتحدثون عن **جاهلية الحضارة المعاصرة وبهيميتها وماديتها، حضارة الحداثة والتقنية. أي إنه ينتقدها أحيانا بلغة أقرب إلى الفكر الدعوي التقليدي والمحافظ.** وهذه المسألة تبعده عن الطموح المعلن في نص «**العمل الديني وتجديد العقل**»، فلا يمكن تجديد العقل بمفاهيم من قبيل ماذكرنا، فقد تحصل **الرؤية الذاتية العجيبة.** ويحصل **الرضا بالحال عن الحال بعد نعيم التجربة وصفاء السريرة وبلوغ مقام التخلق العميق والجماليات العليا، لكن هذه الأمور تعد شأناً خاصاً،** وهي لا تصلح **لعلاج علل التاريخ وأزماته الاجتماعية الكبرى.** إن **علاج إشكالات التاريخ لا تكون في نظرنا إلا بالعقل المجرد، عقل التاريخ المسنود بتجارب البشر في التاريخ.** أما **لغة القرب وشق الصدر والإشارات اللطيفة والرؤية التي تُبْصِرُ دون أن تُبصَرَ وتصيب دون أن تُصاب فإنها لغة الشعر الجميل،** إنها لغة قد تساهم في **إغناء الوجدان والمخيلة، وقد تثري اللغة ،** لكنها لا يمكن **أن تساهم في تدبير وصناعة**

اليقظة الإسلامية، كما أعلن ذلك في مقدمته الكاشفة مقدمة كتابه «**العمل الديني وتجديد العقل**» إلا أن **اختياراته الفكرية وبرنامجه الدعوى التخلقي الزاهد في السلطة المتطلع إلى سلطة الرضا عن النفس** ، يدخل المتشبعين به في **متاهات ودروب نفسية شاقة** ، في حين أن مقتضيات الوضع الراهن في بلادنا سواء في المستوي السياسي أو المستوى الثقافي **تتطلب انخراطاً أكثر إيجابية في التاريخ**، من أجل **إعادة اكتشاف مكاسب الحداثة بنقدها من الداخل، بما يسمح بتطويرها ، لا بالتخلي عنها. أما النقد الخارجي المنجز في مصنف طه عبد الرحمن الأخير** فإنه يطرح أسئلة عديدة نكتفي منها بسؤال واحد:

هل تنفع مفاهيم التجربة الصوفية في نقد ثقافة التاريخ وتجارب التاريخ ؟

هذا هو الإشكال الأعظم الذي تطرحه في نظرنا أعمال طه عبد الرحمن.

عدم اليقين، أي من الركون إلى نتائج «**العقل المجرد**» بلغة طه عبد الرحمن، لينتهي **إلى الطمأنينة** ، وهو يبدأ **رحلته الفردية في اتجاه الطريقة** ؛ ليدافع في النهاية عن **كونية المشروع الصوفي** ، بل إنه يتجاوز **العقل المسدد بالشعائر والرسوم** لينتهي إلى **الانغلاق في طقوس الطريقة ومراسيمها.**

وفي مستوى آخر من التحليل ، يبدو أن المنخرطين في **التجربة الروحية الإيمانية والتخلقية** ينطلقون من **مبدأ التمرد على السلطة؛ لينتهي بهم المقام إلى ممارسة السلطة** داخل **مراتب الطريقة وتراتبيتها**، ومعنى هذا أن كل **المعطيات النفسية المرتبطة بالمنزع الصوفي** تبدأ بحال معين؛ لتنتهي إلى عكسه ؛ لكن أخطر مافيها أنها **تتبنى مبدأ ترك التدبير التاريخي والمجتمعي** ؛ لتنخرط في **أجواء تدبير من نوع** آخر، تدبير لا يكتفي **بسياسة الفرد لذاته داخل صيرورة التخلق الروحي**، بل إنه ينتهي **إلى أخلاق اللاعمل**، وهو الأمر الذي **يعبر عن نوع من الهروب من المسئولية التاريخية الموكولة إلى الإنسان.** عندما نقابل بين الموقف الذي يعبر عنه كتاب عنه كتاب «**سؤال الأخلاق**» المعد من أجل المساهمة في **نقد أصول الحداثة الغربية** ، وبعض نتائج دراسة **الجابري النقدية لنظام القيم في الثقافة العربية الإسلامية نكتشف المفارقة بين توجهين في الفكر لا يلتقيان** ، توجه يروم **مواجهة التاريخ والمجتمع بالتفاؤل وبالعمل من أجل المستقبل** ، وتوجه يتوخي **تربية روحية تخلقية ترتفع بالإنسان من العقلانية إلى الأخلاقية، ومن الأخلاقية إلى الروحية التخلقية القائمة على تجربة في الرياضة الدينية الفردية الهادفة إلى تعميم نزعة روحية ترى فيها الخلاص المطلق من بهيمية الحداثة الغربية وتوابعها.**

نتبين مما سبق أن دعاوى طه عبد الرحمن تعود بالفكر العربي الإسلامي **إلى لحظة سابقة على زمن تشكل برامج الإصلاح الديني كما تبلورت في فكرنا المعاصر**، صحيح أن الرجل يجتهد؛ **ليعد قاعدة إسناد فكري داعمة ومعززة لحركات**

العلوم الإنسانية العدد 14 . صيف 2007

الرواية التاريخية *

تأليف: بيتر غالمايستر
ترجمة: د. محمد فؤاد نعناع **

الملخص

تتحدد الرواية التاريخية أولاً عن طريق موضوعها : حيث يتعلق الأمر برواية تصف أشخاصاً تاريخيين ووقائع تاريخية ، أو تحاول رسم صورة إحدى المراحل الماضية بالاعتماد على شخصيات مختلفة . فهي تشكل سيرة أحد الأشخاص التاريخيين مع طاقة انفعالية شعرية ، أو تركب وقائع تاريخية من خلال حدث مختلق. إنها تقوم بعرض حسّي للأشخاص والأحداث التي وقعت في العصور الماضية. وممّا يجدر ذكره أن كثيراً من الروايات التاريخية لا تعالج مواضيع تاريخية فقط ، وإنما تعكس مشكلات الحاضر الذي تنشأ فيه أيضاً . إذن فالرواية كثيراً ما تتحرك على مستويين : فهي تصف مرحلة ماضية ، وتعالج الصراعات الموجودة في عصر المؤلف . وعلاوة على ذلك فإن مؤلف الروايات التاريخية يتبنّى رأياً محدداً حول نشأة التيارات والمناقشات التاريخية وسيرها . إنه يقدم تفسيراً محدداً للرواية المنقولة ، ويوضح بطريقته الوصفية فلسفته التاريخية .

تقف الرواية التاريخية في علاقة توتر بين الماضي و الحاضر ، فهي تضع القارئ أمام السؤال ، إلى أي حد يكون عرضها للوقائع الماضية أميناً من الناحية التاريخية؟ وما الأقوال التي تعبر بها عن الحاضر ؟

---

* *المقال الأصلي باللغة الألمانية بعنوان* Petra Gallmeister *لـ* Der historische Roman *، وهو منشور في كتاب « الأشكال الأدبية » ، إعداد أتو كنورّش ، شتوتغارت ١٩٩١ ، ص ١٦٠-١٧٠ .*

** *باحث ومترجم سوري يعمل حالياً أستاذاً مساعداً في كلية التربية الأساسية بالكويت .*

صدرت روايته التاريخية الأولى (ويفرلي) التي عالج فيها ثورة كارل ستوارت التي وقعت منذ الستينات . ثم كتب سكوت بعد النجاح العظيم لبدايته عدة روايات تاريخية حول تاريخ إسكوتلندا . وهذه الروايات تتميز من خلال الأمانة التاريخية بالتفاصيل أمانة تامة، وهي تصف الناس الذين التصقوا بسيكولوجيتهم ومصائرهم بعصرهم، وتطوّر طراز البطل الأوسط الذي ورّط في المناقشات السياسية، ومهمته في عرض الموضوعات ، وأهداف التيارات الاجتماعية والأحزاب المختلفة أمام القارئ . إن أول ما تهدف روايات سكوت إليه هو التاريخ لذاته .

وبناء على الاهتمام المتزايد بالتاريخ تُرجمت روايات سكوت سريعاً إلى لغات أوروبية عدة ، وكان يُعدُّ في العشرينات من القرن التاسع عشر من أكثر المؤلفين المقروئين . ثم خلفه مَنْ كتب الروايات التاريخية في كل مكان من أوروبا . ومن كبار هؤلاء ألفريد دي فيني (الخامس من آذار ١٨٦٩) ، وفيكتور هوغو (أحدب نوتردام ١٨٣١) ، وأليساندرو مانتسوني (بروميسي سبوسي ١٨٢٧) ، وليو تولستوي (الحرب والسلام ١٨٦٩) .

في ألمانيا توجه الرومانسيون أولاً إلى التاريخ؛ لأنهم لم يروا في الحاضر إلا تدهور النظام القديم ، وإعادة تقييم للمعايير السائدة . ولم تقع تحت تصرف آفاق مجسمة للتطور المستقبلي ، ولذا وطنوا تصور أهدافهم في الماضي المنظور المشرق غالباً . إن رواياتهم التي تدور أحداثها في الماضي غالباً ما تكون مثبتة إثباتاً دقيقاً زمنياً ، وهي لا تعطي قيمة خاصة للحقيقة التاريخية . وهذا بخلاف أعمال سكوت التي تربط موضوعها بتوضيح تاريخ ما قبل الحاضر . إن رواية أخيم فون أرنيم (حراس التيجان ١٨١٦) تقوم على دراسات تاريخية ، ولكن وصف الماضي كان ما يزال يُحاط بعناصر خرافية .

ويعود الفضل في كتابة الروايات التاريخية الألمانية الأولى التي اعتنت بمشكلات العصر المعروض، وتبنت النزاع السياسي إلى هاينريش تشوكّه في رواية (أدريش في

إنَّ النوعية الجمالية لإحدى الروايات التاريخية تقيس نفسها إلى جانب التشكيل اللغوي وحيوية الشخصيات والثقة بمصائرها بطريقة عرض التاريخ ، والتضمين الناجح للوقائع التاريخية في الحدث، واندماج الشخصيات التاريخية والخيالية في الوقائع في صورة موحدة .

لقد نشأت الرواية التاريخية في بداية القرن التاسع عشر وشكلت مؤهلات هذه الرواية معرفة بعملية السياق التاريخي وتكوين وعي تاريخي نوعي . إنه تطور بدأ بهيردر وتابعه هيغل ، والرومانسيون . وهاهو ذا هيردر يتحدث قائلاً : إن كل مرحلة من مراحل التطور التاريخي يجب أن تفهم ، ويحكم عليها من تلقاء ذاتها . ويؤكد هيغل طابع عملية التاريخ الذي يُحَدَّد من خلال قوى محركة داخلية ، ويؤثر في مجالات الحياة الإنسانية كلها . فهو يعدُّ الإنسان كأنه نتاج عمله في التاريخ. لقد تحدث الرومانسيون عن الطابع التاريخي للبشر وطرق حياتهم ، وأدركوا أن المرافق السياسية والحق واللغة والفن تكون مفهومة من خلال تاريخهم فقط . إن مثل هذه التأملات مكَّنت أولاً تعرف التاريخ النوعي بمرحلة من المراحل ، والخلق أدبياً ، والحقيقة من خلال «اشتقاق خاصية الناس أصحاب الموضوع من الماهية التاريخية لعصرهم» (لوكاش ، ٢٣) . وحتى ذلك الحين اتخذ التاريخ في الروايات خلفية وستاراً ومثالاً للأفكار الفلسفية أو مصدراً للأحداث المليئة بالمغامرات والنوادر حول أشخاص مشهورين. إن الوعي بالتطورات التاريخية نشأ من الانقلابات الاجتماعية والسياسية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر (الثورة الفرنسية وحروب الثورات وصعود نابليون وسقوطه وبداية التصنيع والنظام الاقتصادي الرأسمالي). لقد عرف الناس التاريخ على أنه عملية تدخل في حياتهم مباشرة . وزاد اهتمامهم بالأعمال السياسية ، وهذا ما شكّل حسب فولفغانغ مينتزل (والتر سكوت وقرنه ، ١٨٢٧) شرطاً للرواية التاريخية .

ظهرت الروايات التاريخية الأولى في إنكلترا التي كان تطور الرواية فيها سباقاً في القارة الأوروبية دائماً . ويُنظر إلى والتر سكوت على أنه المؤسس . ففي عام ١٨١٤

ويتمثل عصر الازدهار الأول للرواية التاريخية في العشرينات والثلاثينات من القرن التاسع عشر، أما في الأربعينات فقد ولدت روايات تاريخية قليلة . وما يجدر ذكره قبل كل شيء رواية (فيتوريا أكّورومبونا ١٨٤٠) للودفيج تيك . فهذه الرواية تعالج سواء أكانت مشكلات العصر المصوَّر أم مشكلات عصر المؤلف تيك . إنه يقدم صورة مجسمة لمعارك القوى في عصر النهضة الإيطالي ، كما أن نزوع فيتوريا إلى الاستقلال يطابق التأملات المعاصرة لزمن تيك في مسألة تحرر المرأة .

لقد عادت الرواية التاريخية إلى مركز الصدارة بين عامي ١٨٥٠ و ١٨٩٠ للأسباب الآتية: فمن ناحية لم يقدم الحاضر بعد إخفاق ثورة ١٨٤٨ إلا مجالاً ضيقاً للمناقشة السياسية ، ولذلك نقل بعض المؤلفين تأملاتهم السياسية إلى الماضي ، أو تجنبوا الخوض في المشكلات المعاصرة . ومن ناحية أخرى بحثت الطبقة الوسطى في الروايات التاريخية عن مشاريع توافقية بوصفها صوراً مقابلة لحاضر مزعج (التقنية الشديدة ، التصنيع ، نمو طبقة البروليتاريا) ، أو طمعت بعد ذلك في إثبات مشروعية تصورات أهدافها من خلال المطابقة التاريخية .

وقد رأى هيرمان كورتس ١٨٥٦ قيمة الرواية التاريخية في أنها تستطيع أن تعكس معنى الأحداث المصورة على الحاضر . وهكذا طالب بخيوط تمت إلى الحاضر في الرواية التاريخية . وأن تسدَّ ثغرات البحث التاريخي ، وأن تمنح الحياة للمعالم المفزعة الموفرة من هذا البحث . وهكذا سعى كورتس في روايتيه التاريخيتين (سنوات وطن شيلر ١٨٤٣ . ١٨٥٦) . تصف الحياة السياسية . الاجتماعية لمنطقة فورتمبيرغ تحت حكم الدوق كارل أويغن . ورواية (صاحب مطعم الشمس ١٩٥٥) إلى صلة بين الحقيقة الوثائقية ونقد الحاضر .

لقد ارتسم تداخل لصيق بين البحث والشعر فيما بعد رانكه ومدرسته التي عهدت إلى منهج البحث الدقيق كشف الماضي أيضاً . وسعى مؤلفو الروايات التاريخية إلى الأمانة التاريخية، وهكذا ساق فيكتور فون شيفّيل دراسة مصدرية لهذا ؛ ليزود

الطحلب ١٨٢٤) ، حيث يصف حروب الفلاحين ضد المدن في القرن السابع عشر، ورواية (بضاعة معفاة من الجمارك في آراو ١٨٢٥) التي يصور فيها منازعات سويسرا ضد النمسا في أواخر العصور الوسطى ، وكذلك إلى فيلهلم هاوف في رواية (الحجر الكريم ١٨٢٦). إن هاوف يَعُدُّ عرض الخلفيات التاريخية للظروف الاجتماعية والسياسية الخاصة بالبلاد مطلباً للرواية التاريخية ذات الطابع السكوتي (نسبة إلى سكوت)، ولذلك ينتقل إلى تاريخه الوطني الخاص (تاريخ مقاطعة شفيبش. أما رواية (الحجر الكريم) فتصف أحداث الحرب بين اتحاد مقاطعة شفيبش) ودوق فوتمبيرغ أورليش .

وينتقد فيليبالد أليكسيس اختيار الموضوع على أساس أن التاريخ الألماني لا يوفر إلا القليل من المادة ذات الاهتمام العام بسبب تشتت ألمانيا ، إلا أنه يعود فيما بعد إلى التاريخ الألماني ، مما جرّ عليه مآخذ مماثلة . لقد أراد أليكسيس أن يوقظ الحاضر من خلال المجابهة مع الماضي ، فصوّر تاريخ براندنبورغ- بروسيا في أواخر العصور الوسطى حتى الماضي القريب في مجموعة روايات ، هي : (كابانيس ١٨٣٢)، و (رولا ألبريليني ١٨٤٠) ، و (فالدمار المنافق ١٨٤٢) ، و (سراويل سادة بريدوف ١٨٤٩) ، و (الراحة أول واجبات المواطنين ١٨٥٢) ، و (إزيغريم - معنى هذه الكلمة الإنسان المتجهم أو الذئب في حكايات الحيوان الخرافية (المترجم)- ١٨٥٤) ، و (دورثيا ١٨٥٦) . وقد نجح أليكسيس بوصفه الأول أن يرسم صورة كاملة للمرحلة ، حيث كان ينطلق من العلاقة بين الأحداث التاريخية وبين مصائر الناس . وهكذا طالب في كتابه (رومانسية والتر سكوت ١٨٣٢) الرواية التاريخية بالاقتراب من الواقع وعدم الانحياز ، واتخذ والتر سكوت نموذجاً للبطل المتوسط الذي يُقَدَّم في صعوباته مع البيئة الخارجية والسياسية . ويُشار إلى أن تأملات مماثلة قادت تيودور موندت (علم الجمال ١٨٤٥) إلى مطالبته باندماج التاريخي والشعري في الرواية التاريخية .

وهما تسيئان إلى الجنس الأدبي في علم الأدب عامة .

إن الحركات الوحدوية القومية في إيطاليا وسويسرا وألمانيا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر شجّعت تكوين وعي تاريخي قومي عام ، مثلما شجّعت العناية بالتذكر الشعري للتاريخ حتى ذلك الوقت . غوستاف فرايتاغ عرض في عمله التاريخي المؤلف من ثمانية مجلدات (الأجداد ١٨٧٢ ـ ١٨٨١) الذي يصور تاريخ تنقل نسب الشعوب حتى عام ١٨٤٨ ، التواصل في التطور التاريخي للشعب الألماني ، وعلاقة الفرد بأسلافه . إن معرفة هذه العلاقات ينبغي أن توفر الأمان والشعور القومي للوقوف على أساس متين .

هل تكون العلاقة بالعصر الخاص بالمؤلف واضحة هنا ؟ وبناء على ذلك فإن كونراد فيرديناند ماير يبحث في روايته التاريخية (يورغ يناتش ١٨٧٤) ، وفي قصصه التاريخية تجارب عصرية ومشكلات حالية فقط . إنه يعالج موضوع الوحدة الوطنية والصراعات بين العمل والدين ، والهوى والضمير ، ويعتني بتصوير تجاربه ومشاعره الخاصة . وهو يؤثر القصة التاريخية على الرواية المعاصرة بسبب التنكر الأفضل . لقد نجح ماير في ربط أسلوب الموضوعية الشديدة مع الأقوال الذاتية والفردية.

لقد شكّل نقد الحاضر بالنسبة إلى كثير من مؤلفي الروايات التاريخية جانباً مهماً . وهذا عمل أدالبيرت شتيفتر (فيتيكو ١٨٦٧) يحتضن تاريخ القرن الثاني عشر الغامض ، ويضع نموذجاً سياسياً يقوم على قوانين الأخلاق والحق بوصفه صورة مقابلة لعصره .

ويوجد جدل نقدي حول التاريخ البروسي في روايات تيودور فونتانه التاريخية، مثلاً في رواية (قبل العاصفة ١٨٧٨) ، ورواية (لعبة شطرنج فوتينوف ١٨٨٢). فرواية (قبل العاصفة) تقص في تصوير مفصل ووصف قصصي حكاية الثورة البروسية ضد نابليون ، وتحاول أن توفر صورة للعصر والآداب. أما رواية (لعبة

روايته التاريخية حول (الراهب ايكيهارد ١٨٥٥) في العصور الوسطى بملاحظات علمية . لقد كان توحيد العلم والفن هدفاً ، كما هو الحال لدى فيلهلم هاينريش ريهل الذي وصف في قصصه المتعلقة بتاريخ الحضارة (١٨٥٦) آداب العصور الماضية من خلال صور الحياة اليومية . إن تحول شيفيل إلى التاريخ يعني مطالبة بالعودة، إنه هروب إلى الماضي الذي ينبغي أنه ما زال يحتفظ برؤية مخلصة إلى الحياة والعالم وبنضارة بسيطة .

إن الربط بين العلم والأدب قاد إلى ما يُسمى برواية الأساتذة : وهي الرواية التاريخية التي كتبها الأساتذة والتي سعت إلى تصوير واضح للمراحل الماضية، والتزمت قبل كل شيء بالحقائق المأثورة ، واهتمت بالتشكيل الفني للمادة اهتماماً قليلاً . وينضم إلى هذا التيار : جورج إبيرس في روايته (بنت ملك مصرية ١٨٦٤)، وفليكس دان في روايته (دي كلاودير ١٨٨١) . لقد انتقلت الرواية التاريخية إلى موضة ، وقام كثير من المؤلفين بكتابة أدب التسلية الذي يتعلق بموضوعات تاريخية. وعلى سبيل المثال لويزه موهلباخ التي انتقدت في أعمالها الحاضر قبل عام ١٨٤٨ ، فقد ألفت مجموعة من الروايات المتعلقة بالتاريخ الألماني، وفيها كشفت عن الأشخاص التاريخيين من الناحية السيكولوجية – الإنسانية، وهذا ما يعادل خصخصة التاريخ . لقد تنازل علم التاريخ للأدب عن إضاءة المكونات السيكولوجية الفردية للحوادث التاريخية ، فكان أول ما درست المؤلفة نفسها مجموعة وضعية من الحقائق . إن رواية الأساتذة والأعمال المسلّية تميل إلى السمو بالتاريخ ، وهي تصدر عن سيكولوجية جديدة ، وتشترط لدى ذلك أن سلوك الناس ومعاييرهم الأخلاقية تبقى متشابهة في الأزمنة المختلفة . لقد أدت الروايات التاريخية المسلّية إلى نشوء الرواية التنكرية ، حيث لا يلعب فيها العصر الماضي المصور دوراً كبيراً ، وحيث تستخدم الطابع التاريخي على أنه ستار يقطر بالفضول والغرابة والمخاطرة . وتكوّن رواية الأساتذة والرواية التنكرية ضفتين متضادتين إلى أبعد حد للرواية التاريخية ،

١٩١٨ ـ ١٩٢١) لفالتر فون مولو مثلاً على عرض الرأي الآخر . إن خيط الحاضر بالمادة التاريخية هيأ معظم المؤلفين بسبب قناعتهم إلى عودة التشابه في السياق التاريخي . ويُعد ليون فويشتفانغر أول من استخدم دائرة موضوعات تاريخية لعرض المشكلات والتجارب الحالية ، فقد خدمته في الوصول إلى الموضوعية والتحفظ بشكل أفضل. ففي روايته (يود زوس ١٩٢٥) يرسم طريق أحد الرجال من العمل إلى التأمل، وكان عمد أولاً أن يبني هذا التطور مستشهداً بفالتر راتيناوس ، ولكنه قرر فيما بعد أن يعرض الموضوع بناء على طريق حياة أوبناهايمر في القرن الثامن عشر. ويشير ألفريد دوبلين في عمله (صخرة الغليان ١٩٢٠) الذي قام على أساس تجربته في الحرب العالمية الأولى ، إلى الخلافات الاقتصادية والسياسية لحرب الثلاثين سنة ، والحرب العالمية الأولى معاً .

إلا أن مؤلفي الروايات التاريخية لم يعالجوا الخلفيات التاريخية أو آلية المناقشات السياسية بشكل ملح ، فقد اقتصروا على الوجوه السيكولوجية للأحداث التاريخية كثيراً . وهذا برونو فرانك يركز عل الحالة النفسية لشخصياته التاريخية . فرواية (أيام الملك ١٩٢٤) تصف المشكلات الجنسية والعزلة ، ومانتج من قسوة فريدريش الثاني ، ورواية (ترنك ١٩٢٥) تصور الحب غير المشبع بين أماليا أخت فريدريش والمعاون ترنك. وتصف روايات ألفريد نويمان التاريخية في المقام الأول علاقات متعددة النواحي بين الناس الذين تشكل الوقائع التاريخية مصائرهم المضطربة . ويبدو العمل السياسي بوصفه إنسانياً أو مثيراً للمصائب . فرواية (الشيطان ١٩٢٦) تعالج موضوع الصلة بين لودفيج الحادي عشر آل فالويس وممثله المستشار نيكر . ورواية (غويرا ١٩٢٨) تتناول ثورة الحركة القومية الإيطالية عام ١٨٤٨ .

ويعود يوسف روت بتصوير عاجل في روايته (مسيرة راديتكسي ١٩٣٢) ، فهو يصف انهيار مملكة هابسبورغ مثلاً لعائلة تروتا ، ويصف الكآبة وحالة الضياع في السنوات الأخيرة قبل الحرب العالمية الأولى ، غير أنه في رواية (قبر الراهب ١٩٣٨)

شطرنج) فهي دراسة متعاطفة من الناحية السيكولوجية لشبح ضابط بروسي في الماضي ، وفي عصر فونتانه الذي مارس نقداً قاسياً .

لقد نشأت في مستهل القرن الجديد روايات وطنية تاريخية ، ومارس قسم منها التمجيد الذاتي القومي، مثل رواية (ذئب السد ١٩١٠) لهيرمان لون .

ولم يضع مؤلفون آخرون قيمة خاصة على التاريخ في الروايات التاريخية التي كانوا يريدون فيها ، كما في غيرها من الروايات، أن يصوروا الحقيقة العميقة للحياة، وأن يسهموا في إدراك الواقع . ويمثل هذا الفهم على سبيل المثال ماكس برود (حول معنى الرواية التاريخية ومكانتها ١٩٥٦) ، فروايته (طريق تيخو براهه إلى الله ١٩١٦) تصف الشوق إلى الله تعالى ، والتماس فكر عالم الفلك الملكي تيخو براهه في القرن السادس عشر .

وعلى العكس من ذلك حاولت ريشارده هوخ أن تدرك جوهر المرحلة الموصوفة من قبلها ، ففي روايتها التاريخية حول حرب الثلاثين سنة (الحرب الكبرى ١٩١٢-١٩١٤) تربط بين البحث المصدري الشديد ذي الصبغة السيكولوجية المضبوطة وبين التشكيل الدقيق المعاني فنياً .

بعد انتهاء الحرب العلمية الأولى ، وبناء على انقلابات تاريخية مهمة ، مثل سقوط الأنظمة الملكية ، وبناء الجمهوريات بتأثير الحركات الثورية في ألمانيا والنمسا ، وثورة أكتوبر في روسيا اكتسب التاريخ من جديد أهمية عظيمة لدى المؤلفين والقراء ، فقد ساعدت التغيرات السياسية على معرفة أن تؤثر التطورات التاريخية والأحداث في حياة الأفراد ، فقادت إلى الاجتهاد في فهم التعاقب التاريخي فهماً أفضل ، أو إلى التشوق إلى حياة منظمة واضحة للماضي . وهكذا تجنب مؤلفو الروايات التاريخية الحاضر ، ورأيهم في الجمهورية الجديدة، أو أن تعبيرهم حول التاريخ كان يخدم تحقيقهم الذاتي ونقد الحاضر . لقد حدث نقد للعصر سواء أكان من موقع ليبرالي حتى اشتراكي أم من موقع محافظ أم قومي . وتُذكر هنا ثلاثية (ثلاثية فريدريكو

يوس فريتس السياسي بين الفلاحين . ويعالج هاينريش مان الشكل التاريخي على أنه رمز لزمنه الخاص ، ويصف مذهب الإنسانية المكافح لهنري كُفاتره في روايتيه عنه (١٩٣٥ ـ ١٩٣٨) بأنه مثال يُحتذى ، ويبعث على الشجاعة . إنه يوضح خيط الجدل التاريخي بالحاضر ، حيث يزود خصوم هنري ، أي العصبة حول دوق كويزه بملامح نازية . ويضع فويشتفانغر في (نيرو المزيف ١٩٣٦) رسماً كاريكاتيرياً لتصرف النازيين التمثيلي .

إن دور الكاتب في المجتمع كوَّن موضوعاً مهماً لدى المؤلفين المنفيين . برونو فرانك يرسم مثلاً في عمله (سيرفانتس ١٩٣٤) تطور سيرفانتس إلى شاعر يتحدث عن سوء حال المجتمع والسلوك الإنساني المنحرف، ويجعله مضحكاً . ويتناول فويشتفانغر في ثلاثيته حول المؤرخ اليهودي فلافيوس يوسيفوس (الحرب اليهودية ١٩٣٢ ، الأبناء ١٩٣٥ ، وسيأتي اليوم ١٩٤٥) إشكالية العلاقة بين الفكر والقوة ، ويتساءل عن تأثير كتابة التاريخ . وفي سلسلة آرنولد تسفانغ حول الحرب العالمية الأولى ينجح أحد الكتاب تدريجياً في معرفة ضرورة الالتزام السياسي والاجتماعي، وكذلك للفنان أيضاً . ويتبنّى تسفانغ في هذه السلسلة الروائية موضوعاً مهماً آخر للمنفيين ألا وهو نشوء حرب ما. ويترك في عمليه (التربية قبل فيرون ١٩٣٥) و (تنصيب ملك ١٩٣٧) بطله المختص يجتاز عملية التطور حيث يتعلم أن الأمر في الحرب العالمية الأولى يتعلق بمسائل القوة والاهتمامات الاقتصادية .

أما بعد الحرب العالمية الثانية فقلما نشأت روايات تاريخية بغض النظر عن أدب التسلية . لقد أصبح التاريخ مريباً ، وأخذ المؤلفون في الدولتين الألمانيتين بمعالجة الحاضر ، أو حاولوا استهلاك الماضي المبكر . ومنذ السبعينات انتقل الكتّاب من جديد إلى التاريخ ، ذلك أنه بعد توطيد العلاقات الاجتماعية الجديدة وخيبة الآمال (حركات الطلاب ، والمطامح الإصلاحية لعام ١٩٦٨) نشأ اهتمام من جديد للبحث عن متوازيات للحالة الخاصة في التاريخ ، ولتوضيح التطورات التاريخية التي قادت

يقع في الدفاع عن الماضي .

لقد قاد حكم الاشتراكيين النازيين في عام ١٩٣٣ إلى انفصال الأدب الألماني في الأعمال التي ألفت في المنفى وفي الرايخ الثالث ، وقد وردت معالجة المواد التاريخية في المجموعتين .

إن المؤلفين الذين بقوا في ألمانيا كتبوا روايات تاريخية ليعرضوا فهم الاشتراكيين القوميين للتاريخ ومن هؤلاء: هانس فريدريش بلونك و أرفين جوديدو كولبنهاير أو ليتجنبوا المسائل الحالية ، أو لينتقدوا ظواهر السيادة الاشتراكية القومية ضمن حادثة تاريخية. وهكذا استخدم الأواخر اللغة الرمزية استخداماً كثيراً منطلقين من تصورات القيمة الدينية . ويمثّل هذا الجانب فيرنر بيرغنغروين في روايته (الطاغية الكبيرة ، والمحكمة ١٩٣٥) و راينهولد شنايدر في روايته (لاس كازاس أمام كارل الخامس ١٩٣٨) .

لقد انتقل المؤلفون المنفيون لأسباب مختلفة إلى التاريخ : فالحاضر كان بالنسبة إليهم غير معقول؛ نظراً إلى تشريدهم من ألمانيا ، وإرهاب الاشتراكيين القوميين . وهكذا أرادوا أن يصوروا التطورات التاريخية التي قادت إلى تولي النازيين الحكم ، فدارت موضوعاتهم حول إيجاد نماذج لكفاحهم من أجل الحرية والعدالة والإنسانية. أما المؤلفون الذين رأوا في الرواية التاريخية مسألة جمالية ، وليس سياسية ، فهم قلائل ، ومنهم هيرمان كيستن . أما أغلبية هؤلاء المؤلفين فقد ألحقوا بالرواية معنى معاصراً لحوارهم مع الفاشيين . وهذا ألفريد دوبلين (الرواية التاريخية ونحن ١٩٣٦) يوضح أن الذهول بالزمن الخاص يحدد الاختيار والتشكيل لمادة تاريخية ما .

ولهذا اهتم غوستاف ريغلر بأن يبحث عن تاريخ المحرومين من حقوقهم في كل العصور وعن رفاق اتحاديين للكفاح الحاضر . فقد شكّل في عمله (الزرع ١٩٣٦) اتحاداً للفلاحين في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، وأشار إلى تحريض

المصادر

١_ فويشفانغر ، لـ ز : بيت ديدمونه ، رودولشتات ١٩٦١ .

٢ _ لوكاش ، ج . : الرواية التاريخية . في : أعمال الواقعية ومشاكلها ، المجلد ٣ ، الجزء السادس ، نيوفيد - برلين ١٩٦٥ .

٣ _ ايغيرد ، ه . : دراسات حول تاريخ تأثير الرواية التاريخية الألمانية بين ١٨٥٠ - ١٨٧٥ ، فرانكفورت ١٩٧١ .

٤ _ شرويتر ، ك . : الرواية التاريخية . في : غريم و هيرمان (إعداد) : المنفى والهجرة الداخلية ، فرانكفورت ١٩٧٢ .

٥ _ ماير ، م . : نشأة الرواية التاريخية في ألمانيا ومكانتها بين كتابة التاريخ والشعر ، ميونيخ ١٩٧٣ .

٦ _ نايسن ، إي . : الوعي التاريخي والهجرة ، ميونيخ ١٩٧٤ .

٧ _ غيبيرت ، ه . ف . : الرواية التاريخية الأخرى . نظرية نوع أدبي متقطع وأبنيته ، توبنغن ١٩٧٦ .

إلى الحاضر أو لتفسير الماضي تفسيراً جديداً .

محاكاة واقعية ماركيز السحرية في ثلاث روايات عربية (رحلة غاندي الصغير ، سيد العتمة ، مواء)

د. فاطمة بدر *

الملخص

«الخيال في يهيئه الواقع؛ ليصبح فنا» ماركيز

أصبحت الواقعية السحرية إنموذجاً شائعاً لدى الكثير من الكتّاب ، لاسيما الكتّاب العرب ، فقد استمد هؤلاء الكتّاب رؤاهم من روايات أمريكا اللاتينية ، التي انمازت بفضاءات سحرية عجيبة وأجواء خيالية خرافية غريبة ، إذ يرسم الكاتب قصته في غاية البساطة متخذاً تفاصيل الحياة مادته، ثم يدعمها بكل ما هو غريب ومستحيل ، وهو بهذا لايستنسخ الواقع إنما يخلق واقعاً خاصاً به ، يقوم على مبدأ التوليف بين المتضادات ، لذا نجد الفوضى مع النظام ، والاستقرار مع الاضطراب ، والأمل مع البؤس ، والنفس الممزقة والمعذبة مع صفاء الروح وخلودها ، والمطلق مع النسبي ، والخلود مع الفناء، فضلاً عن التأكيد على الالتباس ، وأثيرية الزمن ، والقلق الميتافيزيقي ، والإحساس باللايقين وانعدام المعايير الثابتة للقيم ، عالم مليّ بالمناقضات ، يريد الكاتب من خلاله البرهنة على فرضية معينة، وهو بهذا لايرسم سحرية للإمتاع فقط ، إنما يريد الإيحاء بفكرة فلسفية ، أو مجموعة أفكار منها العالم الذي نراه مألوفاً » [1] .

* باحثة في كلية الرافدين ، الجامعة - بغداد.

لقد أصبحت هذه الموضوعات أثيرة لدى الكتاب ، كما أن لغة القص وأدواتها تحولت هي الأخرى نحو الفنطازية ، إذ اعتمدت هذه الروايات على مدونة لغوية ذات شحنات شعرية وصفية إيحائية لا حد لها ؛ تعمل على توصيف الشيء المحكي بلغة يسودها التساؤل في أغلب الأحيان ؛ وعدم الاكتراث بالترابط الداخلي بين الجمل وهذا يؤدي إلى ارتباك في السياق ، فضلاً عن تكرار عبارات معينة مؤكدة ألفاظاً ألفاظ غريبة وأحياناً مبتذلة تترجم سلوك تلك الشخصيات ، والاستعانة بذاكرة حسية شمية لصياغة نمط خاص بها ؛ أما تكرارية المشهد الموصوف أو ما يطلق عليه بـ(البناء الهارموني - السيمفوني) الذي يفيد التأكيد والترسيخ والثبات في الزمن ، فإن حركة الزمن فيها تظهر في صورة حركة دائرية مغلقة على ذاتها يتم تكسير زمن الواقعة محدثاً في ذلك دلالة تغيب الزمن وتبعثره وأحياناً تلاشيه (محو الحدود الفاصلة بين الأزمنة) وهذا ما يجعلنا نحس أننا إزاء زمن واحد مطلق ؛ ويعد الموت في روايات بحثنا (اللحن الدوار السيمفوني) الذي يتردد في كل فصل من فصول الرواية وهذا يعني توقف جريان الزمن وينتج من هذا فقدان تدرج الحدث ، ومن ثَمَّ فقدان التشويق ، وسيادة طابع الملل ، كما أن تدمير الزمن يؤدي إلى انفجار زمن القصة المتخيلة كما يقول ريكاردو [٤] .

وأخيراً (نفي الإيهام) وهذا يعني عطب الذاكرة والالتباس والتصدع ، وعدم اليقين ؛ إذ يشعرنا الراوي بأنه يعرف، ثم ما يلبث أن يعلن أنه لا يعرف ، إن التأكيد على هذه المسألة نجدها في مواضع كثيرة من روايات بحثنا ، ويطلق على هذا النفي بـ (الإيهام باليقين) [٥] ويعمل هذا على : «التشكيك في قدرة الكلام ، أو في قدرة المتخيل الحكائي على أن يكون حقيقياً بذاته ، أو بعلاقته مع الواقعي ، أو مع معنى واحد يسمى هو في حكايته سوى وجه قابل للتعدد وتعدد المرايا والرواة » [٦] .

يجب التنويه أولاً إلى أن رواية (خريف البطريرك) حازت على جائزة نوبل في الآداب لعام ١٩٨٢ ، وقد طبعت أكثر من ست طبعات ، اعتمدت في تركيب أحداثها

تعمل عملية تقطيع الأحداث بالانتقال من مشهد واقعي إلى مشهد متخيل فنطازي، على تأجيل الحدث الفوق الطبيعي، وتعايش المشهدين المتنافرين المتضادين المتلاحمين جنباً إلى جنب لتبدو الرواية أكثر إدهاشاً وبراعة سواء في موضوعتها أو في صياغتها السردية ، وتعمل هذه العملية أيضاً على رد فعل القارئ وشده إلى الأحداث ، فضلاً عن خلق جمالية في السرد من خلال التنويع في الصور والإيحاء والحركة ؛ وهذه الإشارات تجرنا إلى القول برواية تبغي (هدم الحكاية)، لأن السرد فيها يضم مجموعة من الحكايات المتقطعة؛ إذ لايثبت النص على حالة إنما يتكسر المحكي بتلامح من استرجاع واستباق؛ تجنباً لخطيه تنامي الحدث، والغاء التنامي الزمني والمنطقي المعتاد في الرواية التقليدية ، وبذلك جاوزت هذه الرواية الحبكة التقليدية ، وتميزت بخصائص تجريبية على مستوى السرد؛ لأن سمة هذه الروايات تنصب على تهشيم العلاقات بكسر منطق التماسك واستبداله بمنطق التفكيك والتهشيم والتشتيت ؛ فضلاً عن ذوبان الحدود الفاصلة بين الضمائر ، وانتقال الراوي من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم وبالعكس ؛ وتعمل هذه الخلخلة على تعليق ذهن المتلقي وشغله ؛ إذ يتبدل أفق توقع القارئ بين الحين والآخر لبناء أفق جديد يكتمل المعنى ؛ كما أن التنقلات بين ضميري الغيبة والمتكلم يخضع للاحتياجات الدلالية، ولشد القارئ إلى ساحة إنتاج المعنى ، وهذا يؤدي أيضاً إلى «دفع المتلقي إلى حركة إيحائية توازي حركة المبدع » (٢) .

وقد عدّ جينيت أقوى أنواع الخرق هو «الخرق المتجسد في تبديل ضمير الشخص النحوي للدلالة على الشخصية نفسها » (٣) .

إن تبادل الضمائر ليست عملية تقنع فحسب ، إنما هو انعطافة أسلوبية تمنح النص تدفقاً دلالياً لاسيما عند تبادل الملفوظ على صعيد المرجع ، أي الانتقال من مرجع إلى آخر ، وهذا ما يضفي إلى النص جمالية شكلية ؛ كما أن تهجين الملفوظ يولد ظهور أصوات في مستوى يوازي صوت الراوي يجعلنا نجهل لمن القول هل هو للمؤلف ، أو للراوي أو للشخصية ؟

يمكن أن نحصي النقاط التي توصل إليها البحث؛ للكشف عن كيفية امتصاص رواية (خريف البطريرك) وإعادة خلقها في هذه النصوص الثلاثة :

١ - تحاكي الروايات الثلاث النمط الماركيزي كما أشرنا ، إذ تستنتج الروايات على وفق مبدأ الميتات الزائفة ، وتعدّ هذه اللازمة المتكررة سيمفونية ، أو لحناً هارمونياً يتردد في كل فصل في كل روايات بحثنا ، ثم نكتشف وعلى لسان الرواة أنه حيّ .

في رواية خريف البطريرك يقول : «كان ذلك بالضبط بعد ميتته الزائفة» (٩) ويقول : « صار موته شبيهاً بميتات أخرى ماضية» (١٠) .

وفي سيد العتمة تتكرر ميتة البيك الغريبة والخادعة ؛ إذ يظهر البيك ، وأحياناً يختفي يقول : « كانت تلك الميتات المعلن عنها في أضخم المناسبات والأعراس خدعة هائلة لتجريده من المؤيدين وجعلهم أعداء له » (١١) .

ويقول : « إن المفتاح الوحيد لقلعة الميتات الغريبة كان قد ظهر ليلة موت أمه» (١٢).

وفي رحلة غاندي الصغير تروي إليس عن غاندي الصغير وموته ، وتستعيد في كل فصل من فصول الرواية هذا الحدث تقول : «كلهم ماتوا لا أعرف إذ كانت نجاة ماتت .. حتى موت عبد الكريم ، الذي يفتح الحكاية كلها ، ليس مؤكداً أنالم أره يموت في الحقيقة لم أكن حين مات » (١٣) .

أما رواية (مواء) فيعد مقتل أولاد الراوي لحناً رئيساً يتردد في كل فصل، يقول الراوي : «كنا ستة في منزلي ، وأنا أعتقد بذلك ، وأمسينا خمسة ، وأنا أعتقد بذلك، وغدونا أربعة، وأنا أعتقد بذلك ، وما فارقتني مثلكم ذلك الاعتقاد حتى ونحن ننتهي ثلاثة .. مريم العني الشيطان، وعودي معي .. إنه أمر الله، اخرس» (١٤) .

٢ - نجد الالتباس في جميع الروايات ؛ إذ تسود رؤى البطل بالتهويمات الذهنية والتخيلات المشوشة لاختلاط الحلم بالحقيقة ، فنجد في رواية (خريف البطريرك) هذا الالتباس يقول : «كم شعر بنفسه مهاناً عندما اكتشف أمامه صورته تماماً

على مبدأ التوليف كما أشرنا سابقاً ؛ وثانياً صدرت رواية (رحلة غاندي الصغير) للياس خوري عام ١٩٨٩ ، وقد تحدثت عن اجتياح إسرائيل لبيروت عام ١٩٨٢ .

وثالثاً : حازت رواية (سيد العتمة) لربيع جابر على جائزة الناقد لعام ١٩٩٢التي تحكي عن قرية لبنانية إبان الاحتلال التركي ، أما رواية (مواء) لطه حامد شبيب فقد كتبها عام ٢٠٠١ هي الأخرى تحكي عن الموت .

ثمة تساؤل يجول في خاطري لماذا يقلد الكتاب (ماركيز) أهي الرغبة في التقليد؟ أم قصور في التخييل ؟ أم هناك قوة خفية سحرية تؤثر في هؤلاء الكتّاب ؟ لأنهم عدّوا (ماركيز) إنموذجاً للثقافة فعمدوا إلى محاكاته ؛ لأنّه خلق أدباً عميقاً وجميلاً استطاع من خلال رواياته أن يعري الواقع وما فيه من قبح وتفاهة وبشاعة ، وأنانية، وحروب ، وقتل ، ودمار ، وخراب ، وقمع ، واستهتار بحقوق البشر ، واضطهاد الحرية.

كل هذه المسائل الآنفة الذكر من الممكن أن تكون هي الدافع الذي وجهت الكتّاب إلى مثل هذه الكتابة ؛ فضلاً عن تأثر ماركيز بسحر الشرق لاسيما حكايات ألف ليلة وليلة ، وعمل هذا على تفجير طاقاته الخيالية عن هذا السحر ، وهذا يعني أن السحر كان عندنا ولم نره؛ لأننا لا نرى بعيوننا، إنما نرى بعيون الآخرين.

إن تذويب أجزاء من خطاب ماركيز (خريف البطريرك) داخل خطاب هذه الروايات يتم بوعي وقصدية من الكتّاب ، لقد قام هؤلاء الكتّاب بمحو حدود النص القديم مضيفاً إلى خطاب الآخر نغمته وتعبيره ، وأسلوبه الخاص ، لذا نجد أنفسنا أمام أعمال تتماثل فيما بينها في الإطار والنسق والعلاقات ؛ ويطلق على هذا النوع من المحاكاة أو التناص بـ (التناص الظاهر غير المتستر) (٧) ، وإن كان غير مصرح به ، إلا أنّه يتم بوعي وقصدية من الكاتب مشعراً القارئ بأنه إزاء نص تم إنتاجه من تذويب النص الآخر ، ومحوه وإعادة خلقه بالكامل ، بحيث لايعود أكثر من ذكرى بعيدة أو مصدر إلهام لنص من مصادر أخرى (٨) .

ويقول : « سيد العتمة يجوب جبال الليل؛ كي ينتقم لنا » (٢٣) .

ووردت عبارات مثلاً في خريف البطريرك يقول : « الساعة الثامنة أقول لك إنه أمر من الرب» (٢٤) يقابلها في رواية (مواء) « مريم العني الشيـــــطان الأمر أمر الله» (٢٥) .

٧ - يحس البطريرك بنفسه تحت رحمة قدر لا مفر منه في بيت موحش ، وبيت سيد العتمة فـ « رائحته مقيتة هي رائحة العنكبوت لدى هجراننا بيوتنا» (٢٦)، أما بيت رواية (مواء) فلن يوهل بيت البطل أبداً .

٨ - يمشي بطل رواية (خريف البطريرك) وينطنط مثل حيوان طوال نهاره يقول: « الآن انظر كيف انطنط طوال النهار ، كنت كسيحاً ، يا أبت كان عندي حيوان حي في بطني» (٢٧) .

على حين يتحول بطل رواية (مواء) في أغلب الأحيان إلى قطة ويتقمص دورها وتذوب شخصيته الحقيقية ، ويبدأ يعيش ويفكر ويتصرف على أنه قطة يقول : «دفعت الأرض بقوائمي الأربعة فنططت وحططت ثم بدفعة أخرى للأرض قذفتني قوائمي موبرة الفروة إلى فتحة السلم» (٢٨) .

ويقول : « كان عليّ أن أنط نطتين لأكون في أعلى السلم » (٢٩) .

٩ - تعلق البطريرك بـ(باتر يسيسو أراغونيس) يقول : «أخذ يرغمه على مشاركته في الطعام ، وكان يناوله ليشرب من عسله في ملعقته الخاصة فكانا يجتازان الغرف المنسية مثل هاربين ويمشيان على السجادات حتى لايسمع أحد خطواتهما الضخمة الخفية» (٣٠) ، ونجد تعلق بطل رواية (مواء) بقطته حتى بات يرضع من صدرها (٣١).

١٠ - علاقة البطريرك بأمه في رواية (خريف البطريرك) تشبه علاقة الحاكم بزوجته في رواية (سيد العتمة) .

١١ - يطلق البطريرك في رواية (خريف البطريرك) على ديك (ديونيز يواغواران) الأرجواني بالفحل بعد مصارعته مع أشرس ديوك المنطقة .

ونظيره في كل شيء ، سحقاً هذا الرجل هو أنا ، قال، وفي الواقع كان الشبه إلى حد الالتباس » (١٥) .

ونجد في رواية (رحلة غاندي الصغير) مصائر شخصيات مشوشة وضبابية عائمة، يصورها لنا الراوي المراقب .

يقول : «أرى صورهم، وهم يتلاشون كالماء .. الماء لا يتلاشى ، الماء يأخذك ويمضي» (١٦) .

ويقول : « رأت الناس بلا وجوه ، صار الناس بلا وجوه » (١٧) .

ويقول : «أرى أمامي صورهم، وهي تتلاشى خلف عيونهم ، عيـــــون تتلاشى وماء» (١٨).

وفي سيد العتمة نجد الالتباس في قوله : « فأعدنا في الالتباس كلامنا حلقة سماعنا » (١٩) .

ويقول : « توهمنا أنه عاد بصورة مفرطة في الخيال » (٢٠) .

وفي رواية (مواء) نجد التوهم والالتباس حتى في الوقت ، يقول : «الآن متى الآن؟ لا يهم» (٢١) .

٣ - نجد مانويلا سانسيز هي سبب ضياع البطريرك في رواية _(خريف البطريرك) ومريم سبب ضياع بطل رواية (مواء) .

٤ - تتماثل أغلب الصور الجنسية والألفاظ المبتذلة في هذه الروايات .

٥ - تحتفل رواية (خريف البطريرك) بحدث سماوي كان ينتظره البطريرك على شرفة بيت (مانويلا سانشيز) ، أما في (رواية مواء) فنجد السديم الذي يلف البطل ويغمره هو الحدث الفنطازي .

٦ - وردت تسميات متماثلة في هذه الروايات مثلاً نجد سيد المكان في خريف البطريرك يقابله سيد العتمة في رواية (سيد العتمة) .

يقول: «أما سيد المكان فلم يكن يشارك هذا العيد الشعبي الحزين» (٢٢).

القاهرة ، ط٢ ، ١٩٩٣ .
٨- قراءات في الأدب والنقد ، د. شجاع العاني ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٩ .
٩- خريف البطريرك ، غابرييل غارسيا ماركيز ، ت محمد علي اليوسفي ، ٦٠ ، دار الكلمة للنشر ، ط٦ ، ١٩٨٨ .
١٠- المصدر نفسه : ٣٣ .
١١- سيد العتمة ، ربيع جابر ، ١٠ ، دار رياض الريس للنشر ، لندن قبرص ، ١٩٩٢ .
١٢- المصدر نفسه : ٢٤ .
١٣- رحلة غاندي الصغير ، إلياس خوري ، ٧ ، دار الآداب ، بيروت .
١٤- مواء ، طه حامد شبيب ، بغداد ٢٠٠٠ .
١٥- خريف البطريرك ، ١٧ .
١٦- رحلة غاندي الصغير : ٧ .
١٧- المصدر نفسه : ٢٤ .
١٨- المصدر نفسه .
١٩- سيد العتمة : ٢٤ .
٢٠- المصدر نفسه : ١٠ .
٢١- مواء : ١٠٥ .
٢٢- خريف البطريرك : ١٤ .
٢٣- سيد العتمة : ٢٠ .
٢٤- خريف البطريرك : ٦٥ .
٢٥- مواء : ٦٤ .
٢٦- سيد العتمة : ٢٠ .
٢٧- خريف البطريرك : ١٢٧ .
٢٨- مواء : ٢٦ .
٢٩- المصدر نفسه : ٢٧ .
٣٠- خريف البطريرك : ٢٥ .
٣١- مواء : ١٧٠ .
٣٢- خريف البطريرك : ٨٢ .
٣٣- مواء : ١٧٥ .
٣٤- المصدر نفسه : ١٧٣ .

يقول : « كان الجنرال أول من تقدم عبر الحلبة لمصافحة يد المنتصر ، أنت فحل قال له مبتهجاً ، وشاكراً ، إذ إن أحدهم تمكن أخيراً من أن ينعم عليه بهزيمة لا أهمية لها ، أنا مستعد لدفع الكثير كي أحصل على هذا البطل الأرجواني» (٣٢) .

أما في رواية (مواء) فيطلق على الراوي بالفحل يقول : «لأن إجلالهم لمكانتي أعني مكانة فحولتي » (٣٣) .

ويقول : « فحولتي أمثولة تسكن طرف لسان فحل الصحراء» (٣٤) .

١٢ - يتصرف الجنرال في البيت الضخم تصرفاً ينم عن الرجولة ، في حين يتصرف تصرفاً مغايراً في المستنقع الكبير؛ إذ يتحين الفرص كي يختلي بإحدى الخلاسيات المطمئنات وهن يكنسن البيت المدني .

وفي (سيد العتمة) يتصرف البيك في البيت الكبير تصرفاً ينم عن الرجولة، ويتصرف في القبو تصرفاً ينم عن نتناته واغتصابه للمرأة .

وفي رواية (مواء) يتصرف البطل في بيته مع زوجته تصرفاً ينم عن الرجولة ، ويتصرف تحت السُّلم مع قطته تصرفاً ينم عن نتناته وعجزه .

الإحالات

١- دليل الناقد ، د. ميجان الرويلي ، د. سعد البازعي ، ٢٣١ ، المركز الثقافي العربي ، ط٢، ٢٠٠٠.

٢- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، د. محمد عبد المطلب ، ١٤٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط ، ١٩٩٥ .

٣- خطاب الحكاية ، جيرار جنيت ، ت : محمد معتصم ، وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ، ٢٥٦ ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط٢ ، ١٩٩٧ .

٤- ينظر : بين الأدب والموسيقى ، أسعد محمد علي ، ٢١٤ ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد، ١٩٨٥ .

٥- فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، يمنى العيد ، ١٥٨ ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ .

٦- المصدر نفسه : ١٥٨ .

٧- أدونيس منتحلاً ، دراسة في الاستحواذ الأدبي ، وارتجالية الترجمة ، كاظم جهاد ، مكتبة مدبولي،